Ю. Д. ЛЕВИН

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ XIX ВЕКА

Дорогой

Аннелиз Грасгоф

с дружеским приветом

от автора

Октябрь
1985
Ленинград

[illegible]

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Ю. Д. Левин

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ XIX ВЕКА И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Ответственный редактор
А. В. ФЕДОРОВ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1985

Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985. 299 с.

Книга знакомит с жизнью и творчеством крупнейших отечественных переводчиков прошлого века, деятельность каждого из которых составляла определенный этап в развитии теории и практики художественного перевода в России. Особые главы посвящены В. А. Жуковскому и проблеме поэтического перевода, а также В. Г. Белинскому как теоретику перевода.

Книга предназначена для филологов и историков русской культуры.

Рецензенты:

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ, Б. Ф. ЕГОРОВ

Л $\frac{4603010101-655}{042(02)-85}$ 344-85-III

Введение

В очерке русского писателя-шестидесятника А. И. Левитова «Петербургский случай» (1869) герой, чиновник Иван Николаевич Померанцев, размышляя наедине с собою, между прочим говорит: «. . . Гоголь был ‹. . .›. Он дал нам нравы! Или не то, что дал, а научил нас подмечать в людях настоящие нравы. Это основатель русской литературы. Без него мы не поняли бы ни Диккенса, ни Теккерея и все пробавлялись бы дурацкими эпопеями о корнетах Z и княжнах X. А при нем ‹. . .› и мы в нашей пошлой жизни испытали кое-что очень хорошее. Вот Пашенька Домби, ребенок, неизвестно почему потухающий при тайном говоре брайтонских волн; вот Флоранс, портреты которой ты видел в изумрудных незабудках, растущих на наших лугах; Вальтер, добрая, всем помогающая сила, которой не растет на наших лугах. . . Вот капитан Куттль на деревянной ноге, лицо у него все поросло каким-то как бы печально-смеющимся, седоватым мхом; но он все-таки бодро кричит: держись крепче, капитан Куттль! Старик Куттль! Распускай все паруса — и полным ходом!».[1] И далее за героями романа «Домби и сын» следуют герои «Базара житейской суеты» Теккерея, «Записок Пиквикского клуба» Диккенса.

Или другой пример. В пьесе А. Н. Островского «Лес» (1870) трагик Несчастливцев обличает обитателей «леса»: «Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слезы — вода! Поцелуи — кинжалы в грудь! ‹. . .› О, если бы я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!» И когда помещик Милонов кричит: «За эти слова можно вас и к ответу!», Несчастливцев отвечает, показывая напечатанный перевод «Разбойников» Шиллера: «Ошибаешься. Цензуровано ‹. . .›. Ах, ты, злокачественный мужчина! Где же тебе со мной разговаривать! Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты — как подьячий!».[2]

Мы привели эти цитаты, — а их число можно было бы умножить, — потому что они, думается, нагляднее абстрактных рас-

---

[1] *Левитов А. И.* Соч. М.; Л., 1933, т. 2, с. 297—298.
[2] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1950, т. 6, с. 94.

суждений показывают, какую роль играла переводная литература в России XIX в., как она входила в обиход, в духовный мир русских людей, помогала им жить и мыслить. Особенно примечательным является истолкование, которое получили в очерке Левитова Диккенс и Теккерей. Они вошли в русло русской литературы, как бы сравнялись с писателями натуральной школы, продолжателями Гоголя, связующим звеном между Гоголем и Достоевским. Они, как и другие переведенные писатели, стали неотъемлемой частью русской культуры.

То, что переводная литература органически входит в национальный литературный процесс, вступает в сложные взаимоотношения с оригинальной литературой и что без учета переводной литературы картина национального литературного развития не будет полной, хорошо понимали революционные демократы. Н. Г. Чернышевский еще в 1857 г. писал: «Переводная литература у каждого из новых европейских народов имела очень важное участие в развитии народного самосознания или <...> в развитии просвещения и эстетического вкуса». И далее Чернышевский добавлял: «Огромную важность имеет у нас переводная литература. До самого Пушкина она была несравненно важнее оригинальной. Да и теперь еще не так легко решить, взяла ли над нею верх оригинальная литература».[3]

История русской переводной литературы — это история поисков, постижения и воссоздания на родном языке произведений иноязычных писателей с целью освоить их достижения и тем самым обогатить отечественную культуру. Справедливо указывает А. В. Федоров: «Новая русская литература развивалась в постоянном живом общении с литературами других народов <...>. Свидетельством глубокого интереса русского народа к литературе и культуре его зарубежных соседей — близких и далеких — остается богатая переводная литература, замечательная по своим художественным достижениям, прочно связанная с собственным творчеством русских писателей. Все лучшее, что на русском языке было создано в области перевода, органически вошло в русскую литературу».[4]

Создание полной истории русской переводной литературы — дело будущего. Однако нельзя сказать, что ее автору (или авторам) придется строить на пустом месте. Попытки представить в целом историю перевода в нашей стране неоднократно уже предпринимались.[5] Мы имеем в виду написанный М. П. Алексеевым (первооткрывателем в этой области) раздел «История пере-

---

[3] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1948, т. 4, с. 503—504 (далее во всех главах: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.).

[4] *Федоров А.* Русские писатели и проблемы перевода. — В кн.: Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв. Л., 1960, с. 6.

[5] Важность и актуальность создания обобщающей истории русского перевода была обоснована в статьях: *Шор В. Е.* Как писать историю перевода? — В кн.: Мастерство перевода. М., 1973, сб. 9, с. 277—295; *Левин Ю. Д.* 1) Взаимосвязи литератур и история перевода. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии. М., 1961,

вода в России» в статье «Перевод»,[6] посвященные России части главы «Из истории перевода и переводческой мысли» в книгах А. В. Федорова по теории перевода,[7] наконец, главу «К истории художественного перевода в России» в подобном же труде Г. Р. Гачечиладзе.[8] Однако эти статьи в силу своей краткости могут рассматриваться лишь в качестве предварительных набросков.

Существуют и обобщающие статьи по истории переводческой мысли в России.[9] Большой материал по истории переводной литературы собран в работах, исследующих восприятие зарубежных писателей в нашей стране. Здесь нет возможности назвать все многочисленные частные статьи на эту тему — ограничимся лишь указанием на монографии, перечень которых открывается трудом В. М. Жирмунского, послужившим во многом образцом для последующих исследователей.[10] Подобные материалы содержатся и в аналогичных зарубежных исследованиях, преимущественно немецких.[11] Непосредственно отдельным вопросам истории перевода и переводной литературы в России посвящены монографии, принадлежащие перу учениц западногерманского ученого Дитриха Герхардта,[12] а также охватывающее полтора столетия иссле-

---

с. 305—308; 2) Национальная литература и перевод. — В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода: Материалы Всесоюз. симпоз. М., 1967, т. 1, с. 79—91.

[6] Лит. энциклопедия. М., 1934, т. 8, стб. 521—526.

[7] *Федоров А. В.* 1) Введение в теорию перевода. М., 1953, с. 27—62; 2-е изд. М., 1958, с. 41—80; 2) Основы общей теории перевода: (Лингвистический очерк). 3-е изд. М., 1968, с. 51—95; 4-е изд. М., 1983, с. 36—70.

[8] *Гачечиладзе Г.* Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970, с. 26—42.

[9] *Топер П.* Традиции реализма: (Русские писатели XIX века о художественном переводе). — В кн.: Вопросы художественного перевода. М., 1955, с. 45—96; *Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципов перевода: (К истории переводческой мысли в России). — В кн.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963, с. 5—63; см. также примеч. 4.

[10] *Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1937. 674 с.; То же. — Л., 1981. 558 с. (Избр. тр.); *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. 439 с.; Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. 823 с.; *Катарский И.* Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966. 428 с.; *Старицына З. А.* 1) Беранже в России. XIX век. М., 1969. 198 с.; 2) Беранже в русской литературе. М., 1980. 188 с.; *Никольская Л. И.* Шелли в России: (Лирика Шелли в русских переводах XIX—XX веков). Смоленск, 1972. 152 с.; *Гордон Я. И.* 1) Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973. 360 с.; 2) Гейне в России. 1870—1917. Душанбе, 1979. 274 с.; 3) Гейне в России. XX век. Душанбе, 1983. 431 с.; *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. 246 с.; *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII—первая треть XIX века. Л., 1980. 205 с.

[11] Например: *Busch W.* Horaz in Rußland: Studien und Materialien. München, 1964. 271 S.; *Harder H. B.* Schiller in Rußland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte, 1789—1814. Berlin; Zürich, 1969. 234 S.

[12] *Pohl W.* Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim-am-Glan, 1962. 186 S.; *Eichstädt H.* Žukovskij als Übersetzer: Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Žukovskijs aus dem Deutschen und Französischen. München, 1970. 199 S.; *Engel-Braunschmidt A.* Deutsche Dichter in Russland im 19. Jahrhundert: N. V. Gerbel's «Deutsche Dichter in Biographien und Proben» als Zentrum der Kenntnis und Verbreitung deutscher Dichtung. München, 1973.

дование русских переводов Гейне швейцарского слависта Германа Ритца.[13]

Однако даже наличие всех перечисленных и неупомянутых исследований еще не позволяет утверждать, что предварительная работа осуществлена уже полностью или хотя бы в значительной мере. Недостаточно изучена, в частности, тема, которой посвящена настоящая книга, — русские переводчики XIX в.

Любой перевод, сколь бы ни был он близок и точен, являет собою переработку оригинала, осуществленную литератором, представителем иной национальной культуры, а нередко и иной эпохи. В результате литературное произведение, попадая на инонациональную почву, претерпевает неизбежную трансформацию, обусловливаемую характером и потребностями воспринимающей среды, историческим моментом и т. д. Как указывал академик М. П. Алексеев, «всякое произведение литературы, переведенное на другой язык, подвергаясь своего рода изоляции от родной почвы и родственных произведений и приобретая „чужое", несвойственное ему ранее звучание, теряет кое-какие из своих качеств и прежде всего признак *времени* своего создания ‹. . .›. Вместе с тем, однако, эти переводные произведения получают новые функции, которых они ранее не имели».[14]

Это преобразование инонационального писателя в переводе имеет двоякий смысл. С одной стороны, оно вводит этого писателя в новую литературу, тем самым обогащая ее. Но, с другой стороны, «обогащается» и сам переводимый писатель. Инонациональные интерпретации нередко помогают глубже понять и оценить его творчество, открыть в этом творчестве такие черты и особенности, которые остались бы скрытыми, если рассматривать одно лишь внутринациональное его усвоение. Мы бы обеднили наше понимание Шекспира, Шиллера, Байрона, Гейне, Ибсена, Толстого, Достоевского, Хемингуэя, Шолохова и многих других «всемирных» писателей, если бы не учитывали тот международный резонанс, который вызвало их творчество, те осмысления и переосмысления, каким оно подвергалось.

Но это новое осмысление осуществляется переводчиком — литератором с конкретным творческим обликом, обусловленным его эпохой, литературной и общественной судьбой, с переводческими принципами, в которые он, восприняв их от предшественников, внес что-то новое, свое, неповторимое. Творческая личность переводчика неизбежно накладывается на переводимое произведение, и оно воспринимается читателями уже в его преломлении. По-

362 S. — Об этих монографиях см. в наших обзорах: «Иностранные работы о восприятии в России Гете и Шиллера» (Рус. лит., 1971, № 1, с. 212); «Зарубежные работы о переводном творчестве В. А. Жуковского» (там же, 1973, № 3, с. 233—235); «Исследование русских переводов немецкой поэзии» (там же, 1976, № 3, с. 222—225).

[13] *Ritz G.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern etc., 1981. 478 S. (Slavica Helvetica; Bd 18). — См. нашу рецензию (Рус. лит., 1984, № 4, с. 205—209).

[14] *Алексеев М. П.* Русская классическая литература и ее мировое значение. — Рус. лит., 1976, № 1, с. 7.

казательно, что герой цитированного выше очерка Левитова упоминает не вообще персонажей Диккенса и Теккерея, а именно из тех их романов, которые приобрели широкую известность в России в середине XIX в. благодаря талантливым и ярким переводам Иринарха Введенского. А Несчастливцев у Островского декламирует Шиллера в передаче Н. Х. Кетчера, замечательного общественного деятеля, близкого друга Герцена, Огарева, Белинского. Не изучив осуществленного ими (и другими переводчиками) воссоздания памятников иноязычных литератур, мы не сможем правильно понять историю переводной литературы, ее художественный и общественный смысл.

Творчество русских переводчиков XIX в., думается, имеет не только историческое, но и другое, практическое значение. Даже если их переводы отошли в прошлое, утратили активное воздействие на читателя, освоение их опыта — плодотворная школа для современных переводчиков. М. Л. Лозинский, создавая «Божественную комедию» Данте на русском языке, внимательно изучал труд своего предшественника Д. Е. Мина. Дружининский перевод «Короля Лира» учитывался Б. Л. Пастернаком, заново переводившим трагедию Шекспира. Лев Гинзбург наглядно продемонстрировал, каким уроком послужило для него ознакомление с существовавшими переводами Шиллера,[15] и т. д.

Между тем наше литературоведение не уделяло должного внимания творчеству переводчиков прошлого. Чаще всего рассматривалась переводческая деятельность оригинальных писателей — Пушкина, Лермонтова, Фета, Тургенева, А. К. Толстого и др. Из писателей XIX в., в основном занимавшихся переводом, изучались главным образом Жуковский, Гнедич, Михайлов, отчасти И. Введенский (причем последний — преимущественно в плане обличения его переводческих «вольностей»). Об остальных переводчиках говорилось обычно лишь в связи с восприятием в России зарубежных писателей.

Настоящей книгой автор подводит итог своим исследованиям в избранной области. В ней сделана попытка осветить жизнь и творчество наиболее значительных русских переводчиков прошлого столетия. Не имея возможности из-за ограниченного объема книги представить всех переводчиков, заслуживающих внимания исследователя, мы отобрали тех из них, чья творческая деятельность отражала, на наш взгляд, определенный этап развития русского художественного перевода. Таким образом мы стремились проследить в последовательной смене поколений переводчиков становление понятия переводной литературы и эволюцию переводческих принципов в связи с общим развитием русской литературы. Это стремление побудило, в частности, включить в книгу главы: «В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии» и «В. Г. Белинский — теоретик перевода», отличающиеся и по содержанию и по структуре от других глав.

[15] См.: *Гинзбург Лев.* «Разбилось лишь сердце мое...». М., 1983, с. 202—212.

1

В. А. Жуковский и проблема переводной поэзии

Русская литература XIX в. начинается с Жуковского. Опубликованный в 1802 г. в «Вестнике Европы» его перевод элегии английского поэта Грея «Сельское кладбище» как бы завершал эпоху карамзинского сентиментализма, вобрав ее достижения, и открывал новый, романтический, период русской литературы.[1] Впоследствии Белинский указывал, что Жуковский «имеет великое историческое значение для русской поэзии вообще: одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина».[2]

Как известно, бо́льшую часть творческого наследия Жуковского составляют переводы. Его усилиями многие поэтические произведения Запада и Востока, древности и его времени зазвучали по-русски. Белинский там же отмечал: «... другая великая заслуга русскому обществу со стороны Жуковского: благодаря ему немецкая поэзия — нам родная, и мы умеем понимать ее без того усилия, которое условливается чуждою национальностию».[3]

Естественно возникает вопрос, расценивать ли творчество Жуковского как оригинальное или переводное. А этот вопрос влечет за собой следующий: чем определяется понятие переводной литературы?

Обычно исследование переводческой деятельности литератора включает в себя два основных аспекта: первый — сопоставление перевода с оригиналом для установления их близости или расхождения и выявления средств, которыми пользуется переводчик для передачи особенностей переводимого текста; второй — выяснение на основании анализа статей, предисловий, писем и других материалов теоретических взглядов переводчика, т. е. целей, которые он сознательно перед собой ставил. Однако существует

---

[1] См.: *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии. — Russian Literature, 1981, vol. 10, p. 207—286.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 221 (Сочинения Александра Пушкина, статья вторая).

[3] Там же, с. 222.

третий аспект, который, как правило, не привлекает внимания исследователей. Это — отношение читателей (в том числе критиков и издателей) к переводному произведению, а именно: рассматривают ли они его как полноправное произведение родной литературы, принадлежащее переводчику и только тематически «подсказанное» иноязычным оригиналом, или как произведение чужой литературы, получившее лишь новое языковое воплощение, но отнюдь не равнозначное оригинальному произведению. Иными словами, стихотворением Жуковского или Грея считали русские читатели элегию «Сельское кладбище», выражение мыслей и чувств Жуковского или Шиллера находили они в балладе «Кубок» и т. д. Это читательское восприятие имеет чрезвычайно важное значение для формирования понятия переводной литературы и в свою очередь оказывает обратное воздействие и на практику переводчика и на его теоретические воззрения.

На более ранних этапах развития литературы не существует принципиальной разницы между оригинальными и переводными произведениями: последние входят в национальную литературу как полноправные его члены. Именно это имел в виду Тредиаковский, когда писал в 1730 г., что «переводчик от творца только что именем рознится»,[4] а не оценку сложности переводческого труда, как толкуют нередко эти слова в наши дни. Такой взгляд отражал концепцию перевода, присущую классицизму. Известно, что переводчик-классик стремился не столько к воссозданию на своем языке индивидуального иноязычного произведения, сколько к созданию некоего внеличного произведения, приближающегося к идеалу. При этом он позволял себе вполне свободно обращаться с переводимым автором, если переделки, с его точки зрения, улучшали произведение. Бережно относился он только к тому автору, который, по его понятиям, сам приближался к идеалу.[5] Отсюда присущая XVIII в. «принципиальная анонимность» произведения, когда «оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте».[6] Поэтому и мог Тредиаковский писать в «предуведомлении» к своему переводу «Римской истории» Ш. Роллена: «Да и что нужды читателям, мое ль они или чужое от меня читают, только б им читать приятное, важное и полезное, а не шпынское, пустое и сатирическое?».[7]

Понятие переводной литературы в первую очередь распространилось на переведенную беллетристику. С одной стороны, это, видимо, было связано с тем, что беллетристика почиталась

[4] Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849, т. 3, с. 649 (Езда в остров любви. К читателю). (Здесь и далее во всех главах при ссылках на труднодоступные старинные издания сохраняется первоначальное библиографическое описание с соблюдением современной орфографии).

[5] См.: *Гуковский Г.* К вопросу о русском классицизме: Состязания и переводы. — В кн.: Поэтика. Л., 1928, сб. 4, с. 126—148.

[6] *Гуковский Г.* О русском классицизме. — Там же, 1929, сб. 5, с. 62.

[7] Римская история... сочиненная г. Ролленем... а с французского переведенная тщанием и трудами В. Тредиаковского. СПб., 1761, т. 1, с. ЛА.

низшим жанром, «присвоение» которого не принесло бы особой чести переводчику. С другой стороны, на поприще прозаического перевода зачастую подвизались безвестные литераторы, ремесленники или дилетанты, чье имя не могло украсить печатное издание. Так или иначе, но уже в XVIII в. переводные прозаические произведения, даже в тех случаях, когда они публиковались анонимно (причиной чего подчас была анонимность самого оригинала), нередко сопровождались указанием, с какого языка они переведены, а в тех случаях, когда перевод делался с посредствующего перевода, иногда сообщался и язык оригинала. Если эти сведения отсутствовали на титульном листе книги, они могли упоминаться в «предуведомлении» переводчика или посвящении. И в тех случаях, когда имя переводчика появлялось на титульном листе, он фигурировал здесь только как переводчик, а не автор, т. е. читателю недвусмысленно указывалось, что данное произведение, хотя и представлено ему на русском языке, принадлежит другой, иноязычной литературе. Со временем это распространилось и на прозаические переводы стихотворных произведений: они издавались с указанием имени автора, и никому не приходило в голову приписывать их переводчику.

Иное дело — стихотворный перевод. И объективные трудности, обусловливающие бóльшую свободу перевода стихами, и распространенное представление о поэзии как высшем роде литературы сравнительно с прозой, и, наконец, требование, чтобы переводчик воссоздавал не конкретное произведение, но его эстетический идеал, требование, которое в трансформированном виде перешло от классиков и к романтикам, — все это заставляло долгое время воспринимать стихотворные переводы как произведения, принадлежащие в большей мере переводчику, нежели переводимому автору, и входящие в русскую поэзию, в русскую литературу в качестве полноправных ее представителей.[8] Дольше всего такое представление распространялось на малые поэтические жанры, особенно на лирику, наиболее интимный из них.

Несомненно, что такому отнесению переводной поэзии к сфере оригинального творчества в значительной мере способствовало интенсивное движение русской литературы в XVIII—начале XIX в. Необходимость догнать в своем развитии передовые европейские литературы, встать с ними наравне побуждала к активному усвоению их достижений, к творческому пересозданию их на русской почве. Такие задачи, стоявшие перед переводчиками, обусловили как литературную практику, так и теоретические воззрения Жуковского на перевод, сформулированные в двух статьях, относящихся к раннему периоду его творчества: «О басне и баснях Крылова» (1809) и «Радамист и Зенобия, трагедия Кребильона. Перевел с французского С. Висковатов» (1810).

---

[8] Характерно, в частности, что в журналах XVIII—первой половины XIX в. стихотворные переводы публиковали, как правило, за подписью переводчика, и только в заглавии мог быть указан оригинальный автор.

Общеизвестна и часто цитируется фраза Жуковского из статьи о баснях: «Переводчик в *прозе* есть раб; переводчик в *стихах* — соперник». Однако ее обычно истолковывают как высокую оценку творческого характера поэтического перевода. Между тем Жуковский ставил знак равенства между поэтом-переводчиком и «подражателем-стихотворцем», о котором, в свою очередь, утверждал: «...подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного». И далее, поясняя различие между переводчиками прозы и стихов, писал: «Вы видите двух актеров, которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы *собственные*, ему одному приличные <...>. Скажу более: подражатель, не будучи изобретателем в *целом*, должен им быть непременно *по частям*; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства: что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить *заменою*, следовательно производить *собственное*, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?».[9]

Та же мысль развивалась и в статье о переводе «Радамиста и Зенобии»: «...переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный. Конечно, первая мысль, на которой основано здание стихотворное, и план этого здания принадлежат не ему <...> но, уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения*», и он выполнит свою задачу «только тогда, когда, наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в создание собственного воображения; когда, руководствуемый автором оригинальным, повторит с начала до конца работу его гения...».[10]

Показательны слова «наполнившись идеалом»: Жуковский требует не перевода в современном значении этого слова, не воспроизведения подлинника, но воссоздания эстетического «идеала», которым вдохновлялся автор оригинала. Еще отчетливее эта идея сформулирована в переведенной Жуковским и опубликованной также в 1810 г. французской статье «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов». Там говорится, что поэту-переводчику «необходимо нужно не только наполниться, как говорят, духом своего стихотворца <...> но должно искать его красот в самом их источнике, то есть в природе; чтобы удобнее подражать ему в изображении предметов, надлежит самому видеть сии предметы, и в таком случае *переводчик становится творцом.* Ты хочешь переводить Томсона — оставь город, пересе-

---

[9] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12-ти т. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902, т. 9, с. 73—74 (далее: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.).

[10] Там же, с. 123.

лись в деревню, пленяйся тою природою, которую хочешь изображать вместе с своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей».[11]

Разборы переводов, содержащиеся в статьях Жуковского, иллюстрируют его воззрения. Так, перевод Висковатова он критиковал главным образом за то, что русский поэт не сумел найти выражения для раскрытия характеров героев трагедии, изображения их страстей в соответствующих обстоятельствах и т. д., тогда как французскому поэту это удалось. «...Переводчик совсем не вошел в характер *своего* героя...», — вот за что он осуждал Висковатова. И если в отдельных случаях он отмечал расхождения оригинала и перевода, то лишь потому, что Кребийон, по его мнению, сумел создать «выражения, приличные тем ужасным страстям, которые бушуют в душе Радамиста».[12] А при разборе басни Крылова «Два голубя» Жуковский приводил как образец мастерства русского баснописца первые шесть стихов, в которых «распространен один прекрасный стих Лафонтена» и которые, хотя «все принадлежат подражателю», «верно, не покажутся никому излишними», и далее заключал: «Вот то̀, что называется заменить красоты подлинника собственными».[13]

Таким образом, Жуковский приравнивал поэтический перевод к оригинальному творчеству. Переводить поэтическое произведение означало для него создавать произведение, неотъемлемо принадлежащее родной литературе. Такое воззрение отвечало и романтическому методу перевода, и запросам русской литературы, и, наконец, индивидуальным особенностям его поэтического дарования. Конечно, как показали исследования, он эволюционировал к более точному воспроизведению оригинала. Тем не менее даже в конце жизни он так характеризовал свое творчество: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об кремень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое».[14]

Активный творческий процесс усвоения начинался уже с момента отбора произведений для перевода. Этот отбор выделял в творчестве переводимых авторов те стороны, которые русский поэт включал в мир своей поэзии. Показательно в этом отношении его письмо к немецкому корреспонденту Фогелю, где за шуткой скрывается вполне серьезная мысль. Отвечая, по-видимому, на просьбу Фогеля прислать ему немецкие переводы своих стихов, Жуковский сообщал, что таких переводов у него нет, и

---

[11] Вестн. Европы, 1810, ч. 49, № 3, с. 198 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

[12] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч., т. 9, с. 128, 124 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

[13] Там же, с. 74.

[14] *Жуковский В. А.* Собр. соч. М.; Л., 1960, т. 4, с. 544 (письмо к Н. В. Гоголю от 6 (18) февр. 1847 г.).

добавлял: «Могу, однако же, указать вам легкий способ познакомиться со мною как с поэтом, т. е. с лучшей моей стороны. Прочтите следующие пиесы...». И далее следовал перечень переведенных им немецких оригиналов Шиллера, Гете, Гебеля, Рюккерта и Ламот-Фуке. «Читая все эти стихотворения, — заключал он, — верьте или старайтесь уверить себя, что они все переведены с русского, с Жуковского, или vice versa <...>, тогда будете иметь полное, верное понятие о поэтическом моем даровании, гораздо выгоднее того, если бы знали его in naturalibus».[15]

Становление Жуковского-переводчика проходило под сильным влиянием эстетики классицизма. Еще в 1804 г., переводя «Дон-Кихота» Сервантеса с французской переделки Флориана, он открывал книгу предисловием этого писателя-классика и заявлял о своей солидарности с ним. Флориан, как он сам признавался, «ослабил некоторые слишком сильные выражения; переделал многие стихи; выбросил повторения; наконец, быстротою слога заменил красоты, которых не мог найти в своем языке». Он утверждал, что «самый приятный перевод есть, конечно, и самый верный».[16] И Жуковский в начале века придерживался тех же взглядов. В цитированной выше статье «О переводах вообще...» указывалось: «...всего более он (переводчик. — *Ю. Л.*) должен быть верен гармонии, которой, смею сказать, можно иногда жертвовать и точностию и силою».[17] Та же классическая основа ощутима и в собственных упомянутых статьях Жуковского. Недаром Вяземский указывал, что в статье «О басне и баснях Крылова» «обнаруживается слишком безусловная покорность правилам литературы французской и слишком отзывается французская школа».[18] А теоретические воззрения прямо воздействовали на переводческую практику.

Моменты близости Жуковского-переводчика классицизму обусловлены еще и тем, что некоторые романтические концепции перевода *внешне* (это обстоятельство следует подчеркнуть) сходствовали с классическими. В. Б. Микушевич связывает взгляды и практику Жуковского с теорией «мифического» перевода Новалиса.[19] Подобно классикам Новалис видел достоинство поэтического перевода не в верности оригиналу, но в приближении к идеалу. Однако самый идеал понимался по-новому: он признавался не объективно существующим, доступным рациональному мышлению, но как некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения. Об-

---

[15] Рус. архив, 1902, кн. 2, № 5, с. 145.

[16] Дон Кишот Ла Манхский. Соч. Серванта. Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским. М., 1804, т. 1, с. VI, XXXVIII—XXXIX.

[17] Вестн. Европы, 1810, ч. 49, № 3, с. 196.

[18] *Вяземский П. А.* Сочинение в прозе В. Жуковского (1827). — В кн.: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878, т. 1, с. 264.

[19] См.: *Микушевич В.* 1) К вопросу о романтическом переводе. — В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода. М., 1967, т. 1, с. 70; 2) Поэтический мотив и контекст. — В кн.: Вопросы теории художественного перевода. М., 1971, с. 36—39, 45—46.

разца «мифического» перевода Новалис не находил в действительности и приводил в качестве примера греческую мифологию, передающую таким образом народную религию. Новалис указывал также на «вольный перевод» (verändernde Übersetzung), в котором переводчик «сам должен быть художником, свободно передающим идею целого». Он является «поэтом поэта», и его создание относится к оригиналу, как «гений человечества к отдельному человеку».[20]

Трудно сказать с уверенностью, какому именно из принципов, предложенных Новалисом, следовал Жуковский, несомненно знакомый с творчеством немецкого романтика.[21] А. Н. Веселовский, например, находил, что автору «Светланы» был ближе принцип вольного перевода.[22] Но, во всяком случае, очевидно, что поэт считал себя свободным по отношению к переводимому оригиналу и передавал его с той мерой точности и близости, какая была ему необходима для решения собственных поэтических задач.

Вопросу о том, как трансформировались под пером Жуковского избранные им иноязычные произведения, посвящено уже значительное число работ.[23] Сопоставление его переводов с ори-

---

[20] *Novalis*. Aus «Blüthenstaub». — In: Das Problem des Übersetzens / Hrsg. von H. J. Störig. Darmstadt, 1963, S. 33.

[21] См.: *Сакулин П.* Взгляд В. А. Жуковского на поэзию. М., 1902, с. 26—29; *Гижицкий А.* В. А. Жуковский и ранние немецкие романтики. — Рус. лит., 1979, № 1, с. 124—127.

[22] См.: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918, с. 457.

[23] См.: *Чешихин В.* Жуковский как переводчик Шиллера: Критический этюд. Рига, 1895. 178 с.; *Налимов А.* Байроновский «Шильонский узник» у Жуковского. — Лит. вестн., 1902, т. 4, кн. 5, с. 27—34; *Шестаков С.* Заметки к переводам В. А. Жуковского из немецких и английских поэтов. Казань, 1903. 98 с.; *Брандт Р. Ф.* Об «Ивиковых журавлях» в переводе Жуковского. — Филол. зап., 1905, вып. 1—2, с. 1—34 (отд. паг.); *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906, [вып. 1]. IV, 362 с.; Пг., 1916, вып. 2. II, 620 с.; *Елеонская Е.* Жуковский — переводчик сказок. — Рус. филол. вестн., 1913, № 3, с. 161—170; *Каплинский В. Я.* Жуковский как переводчик баллад. — ЖМНП, 1915, № 1, с. 1—25; *Марцишевская К. А.* «Alix et Alexis» Монкрифа в переводе Жуковского: (По неизданному автографу). — Тр. Орехово-Зуевского пед. ин-та. Каф. яз. и лит-ры. М., 1936, с. 54—67; *Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 97—111; То же. Л., 1981, с. 77—89 (Избр. тр.). (Далее во всех главах ссылки даны по этому изданию); *Цветаева М.* Два Лесных Царя. — В кн.: Мастерство перевода. 1963. М., 1964, [сб. 3], с. 283—289; *Пащук Я. И.* Сравнительная характеристика сказок Ш. Перро и В. А. Жуковского. — В кн.: Тез. XX науч. сессии Черновицкого ун-та. Секция романо-герм. филол., 1964, с. 45—47; *Реизов Б. Г.* В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта: («Иванов вечер»). — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966, с. 439—446; *Микушевич В.* 1) К вопросу о романтическом переводе, с. 71—75; 2) Поэтический мотив и контекст, с. 58—61; *Абишева Л. С.* Л. Уланд в переводах В. А. Жуковского и М. Л. Михайлова. — В кн.: Филологический сборник. Алма-Ата, 1973, вып. 11, с. 66—82; *Подгаецкая И. Ю.* «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский—Лермонтов—Тютчев. — В кн.: Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX—XX веков. М., 1974, с. 201—215; *Семенко И.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975, с. 158—236; *Реморова Н. Б.* Прозаическая басня Лессинга

гиналами показало, что поэт постоянно, подчас вопреки подлинникам, вкладывал в переводы собственные, самостоятельно выработанные этические и эстетические мотивы. Оригиналы нередко являлись лишь предлогом для выражения собственных эмоций. Разбирая переводное творчество Жуковского, А. Н. Веселовский констатировал: «...чужое обращалось в свое, встречное чувство будило эхо: личный элемент вторгался в переводные произведения <...>, если они давали повод выразить сходные ощущения, чаяния, надежды» и заключал: «...Жуковский давал в чужом не только *свое*, но и всего *себя*».[24] Не случайно все биографы Жуковского начиная с первого из них — его друга и поклонника К. К. Зейдлица — обращались к переводам для характеристики его собственной духовной жизни.

Ученые, исследовавшие переводы Жуковского, приходили к единодушному мнению, что русский поэт пересоздавал переводные произведения в новой художественной системе. Так, В. М. Жирмунский, анализировавший переводы из Гете, заключал: «Таким образом создается новое художественное единство, вполне цельное и жизнеспособное, а оригинал оказывается переключенным в другую систему стиля».[25] К близкому выводу пришел и Г. А. Гуковский: «Баллады Жуковского все в большей или меньшей степени — переводные. И все же они оригинальны и не совпадают со своими разноязычными оригиналами. Сюжеты в них чужие; стиль — свой. А именно стиль и образует их обаяние».[26]

Неоднократно отмечалось, что Жуковский своей поэзией перенес на русскую почву целостный мир европейского романтизма с его проникновением во внутреннюю жизнь человека, с интересом к средневековью, к народным верованиям. Еще Белинский подчеркивал, что «Жуковский был переводчиком на русский язык

в переводе В. А. Жуковского. — В кн.: Проблемы литературных жанров: Материалы 2-й межвуз. конф. Томск, 1975, с. 38—41; *Бродавко Р. И.* В. А. Жуковский — переводчик О. Голдсмита: («Опустевшая деревня»). — Вопр. рус. лит-ры, Львов, 1976, вып. 1, с. 102—109; *Костин В. М*, Жуковский и Пушкин: (к проблеме восприятия поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов»). — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1979, вып. 6, с. 123—139; *Лебедева О. Б.* В. А. Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера. — Там же, с. 140—156; *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского, с. 218—241; *Volm M.* W. A. Zhukovskij als Übersetzer. Ann Arbor (Mich.), 1945; *Ober K. H. and Ober W. U.* 1) Žukovskij's early translations of the «Ballads» of Southey. — The Slavic and East European j., 1965, vol. 9, № 2, p. 181—190; 2) Žukovskij's first translation of Gray's «Elegy». — Ibid.. vol. 10, № 2, p. 167—172; *Harder H. B.* Schiller in Russland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. 1789—1814. Berlin; Zürich, 1969, S. 165—188 (Der frühe Žukovskij und Schiller); *Eichstädt H.* Žukovskij als Übersetzer. München, 1970. 199 S.; *Reißner E.* Žukovskij und Gray: Übersetzung—Bearbeitung—Umfunktionierung. — Z. für Slawistik, 1972, Bd 17, H. 4, S. 504—514. (Работы, посвященные «Одиссее» в переводе Жуковского, здесь опущены).

[24] *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения», с. 463, 469.

[25] *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 85.

[26] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 69.

не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе».[27] Это стало возможным только потому, что Жуковский вобрал в свое творчество и как бы растворил в нем произведения переводимых поэтов, благодаря чему в созданный им русский образ европейского романтизма входили переводы не только из романтиков, но и из таких далеких от романтизма поэтов, как Поп, Монкриф, Мильвуа, Шенье, Парни.

Наряду с великими европейскими поэтами — Шиллером, Гете, Байроном — Жуковский переводил не только второстепенных, но и совсем незначительных писателей: Беркена, Тидге, Ветцеля, Якоби, Шписса, Гальма, мадам Коттен и т. д., рядом с которыми, скажем, Уланд или Саути представляются гигантами. Это происходило потому, что целью его было не распространение в России высших достижений европейской поэзии,[28] но решение собственных творческих задач, поиски «своего», созвучия своим настроениям, а это созвучие не обязательно обнаруживалось у большого поэта. Тем более, что с авторами такого рода можно было чувствовать себя свободнее и самостоятельнее.

Иное дело Гомер. Предпринятый в конце жизни перевод «Одиссеи» Жуковский противопоставлял всему своему предшествующему творчеству. В письме к А. С. Стурдзе от 10 марта 1849 г., назвав себя «родителем на Руси немецкого романтизма и поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских», он добавлял, что «под старость загладил свой грех и отворил для отечественной поэзии дверь Эдема».[29] Еще в пору работы над «Одиссеей» он писал П. А. Вяземскому, что стремится «сохранить в своем переводе всю простоту оригинала и, будучи ему рабски верным, не изменить и законному государю моему, русскому языку».[30] Понятно, что при таком взгляде не могло быть и речи о «соперничестве», о «своем». Как переводчик «Одиссеи» Жуковский надеялся «остаться жив и в потомстве» именно потому, что перевод должен был выражать не его самого, а Гомера, которого «читать не перестанут».[31] Он писал, что «этот совестливый, долговременный и тяжелый труд совершен был с *полным самоотвержением*»,[32] и ему казалось, что Гомер у него «сохранил свою

[27] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 167.

[28] Именно этого хотел от Жуковского Рылеев, когда писал о нем Пушкину 12 февраля 1825 г.: «Зачем не продолжает он дарить нас прекрасными переводами своими из Байрона, Шиллера и других великанов чужеземных» (*Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937, т. 13, с. 142).

[29] *Жуковский В. А.* Собр. соч., т. 4, с. 664.

[30] Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 44.

[31] *Соловьев Н. В.* История одной жизни: А. А. Воейкова — «Светлана». Пг., 1916, т. 2, с. 85 (письмо к А. А. Воейковой от 4 (16) января 1845 г.).

[32] *Жуковский В. А.* Соч. 7-е изд. СПб., 1878, т. 6, с. 592 (письмо к П. А. Плетневу от 20 декабря 1848 г.); курсив мой. — *Ю. Л.*

древнюю физиономию»,[33] что «перевод довольно близко выражает Гомеровскую старину и простоту».[34]

Мы знаем, что «Одиссея» у Жуковского получилась такой же субъективной, как и другие его переводы, что его личность заслонила Гомера. «Обследование Одиссеи представляет больший интерес для изучающих творчество Жуковского, чем для изучения проблемы перевода Гомера».[35] Однако так вышло не благодаря намерениям Жуковского, а *вопреки* им. Сам он рассчитывал создать «объективный» перевод, в котором останется только Гомер, а личность переводчика полностью устранится. О том, что Жуковский верил в возможность такого «объективного» перевода Гомера, свидетельствует его последняя работа над «Илиадой», когда он намеревался включить в свой перевод «из перевода Гнедичева все стихи, им лучше <...> переведенные».[36] Нам теперь понятно, что задача эта была неосуществимой, но Жуковский об этом не подозревал. Он полагал, что таким образом можно создать перевод, в котором будет выступать только Гомер, а личность русского переводчика исчезнет.

Совершенно иным был подход русского поэта к другим переводимым авторам. К ним он не относился с таким пиететом, как к Гомеру: ведь даже крупнейшие из них — Гете и Шиллер — были всего лишь старшими его современниками (с Гете он, к тому же, общался). И он считал себя вправе свободно преобразовывать их в «свое».

Весьма характерен порядок, принятый Жуковским при издании своих переводных стихотворений. Начиная с первого собрания 1815—1816 гг. он печатал переводы и оригинальные стихи вместе, вперемешку, признавая только жанровое деление («Лирические стихотворения», «Послания», «Элегии», «Романсы и песни», «Баллады» и т. д.). Он и не пытался разграничить переводных поэтов или переводные литературы: Шиллер соседствовал с мадам Коттен, Ксавье де Местр — с Маттисоном, Бюргер — с Голдсмитом и т. д., и все вместе — с Жуковским. В последнем собрании своих сочинений, девять томов которого вышли в 1849 г., он отказался даже от жанрового принципа и расположил все стихотворения в хронологическом порядке, т. е. как вехи *собственного* поэтического развития. Дважды переведя «Ленору» Бюргера («Людмила», 1808, «Ленора», 1831) и «Элегию» Грея (1802, 1839), он печатал в своем собрании по два варианта каждого перевода, потому что последующий не отменял предыдущего как более точное воссоздание оригинала: это были разные его, Жуковского, стихотворения. Ему и в голову не приходило

---

[33] *Соловьев Н. В.* История одной жизни, т. 2, с. 85.

[34] Памятники культуры..., с. 67 (письмо к П. А. Вяземскому от 19 февраля (3 марта) 1849 г.).

[35] *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964, с. 373.

[36] *Жуковский В. А.* Соч., т. 6, с. 593; см. также: *Базаров И. И.* Последние дни жизни Жуковского. — Рус. архив, 1869, № 1, стб. 109.

издать что-нибудь вроде сборника «Шиллер в переводе Жуковского», хотя материала для такого сборника было более чем достаточно. Правда, некоторые его переводы крупных произведений были изданы отдельно: «Шильонский узник» Байрона (1822), «Ундина» Ламот-Фуке (1837), «Наль и Дамаянти» (1844). Но и тогда Жуковский старался подчеркнуть свою самостоятельность по отношению к оригиналу. Так, «Ундина», например, имела подзаголовок: «старинная повесть, рассказанная в прозе бароном Ламот Фуке, на русском в стихах В. Жуковским», т. е. и немецкий автор, и русский поэт были поставлены в одинаковое отношение к некоему «первоисточнику». А в примечании к «индейской повести» «Наль и Дамаянти», созданной на основании немецкого перевода Ф. Рюккерта, Жуковский специально оговаривал свою самостоятельность: «Не зная подлинника, я не мог иметь намерения познакомить с ним русских читателей; я просто хотел рассказать им по-русски ту повесть, которая пленила меня в рассказе Рюккерта, хотел сам насладиться трудом поэтическим».[37]

Принятый Жуковским порядок издания не представлял собою ничего оригинального в его время. Так же печатались переводные произведения в стихотворных сборниках Батюшкова, Востокова, Катенина, Гнедича, Баратынского, Козлова, Тютчева и других поэтов, что соответствовало распространенному взгляду на соотношение стихотворного перевода и оригинального поэтического творчества, взгляду, разделявшемуся и писателями, и читателями. Поэтические сборники, посвященные переводам из одного иностранного автора, были в начале XIX в. явлением крайне редким. Они могли возникнуть как плод увлечения какого-нибудь вельможного аматера и не имели серьезного литературного значения.[38] А объединение нескольких русских стихотворцев для перевода одного иноязычного было в то время явлением невозможным.

Современники, характеризуя переводное творчество Жуковского, обычно подчеркивали — кто с одобрением, кто с укором — его самостоятельность, свободу обращения с оригиналом. Они оценивали его вклад в развитие *русской* поэзии, в котором переводы были лишь средством ее обогащения, а не самоцелью. Уже в 1817 г. молодой Кюхельбекер писал в обзоре «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности»: «Жуковский не только переменяет внешнюю форму нашей поэзии, но даже дает ей совершенно другие свойства. Принявши образцами своими великих гениев, в недавние времена прославивших Германию, он дал <...> германический дух русскому языку, ближайший к нашему на-

---

[37] *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч., 1902, т. 5, с. 162.

[38] См., например: Стихотворения Грея, с аглинского языка переведенные Павлом Голенищевым-Кутузовым. М., 1803. 118 с. — Характерно, что тот же П. И. Голенищев-Кутузов, издавая «Стихотворения» (М., 1803—1810, т. 1—4), тоже объединил здесь свои оригинальные и переводные произведения.

циональному духу, как тот, свободному и независимому».[39] «Многие переводы Жуковского лучше своих подлинников, — утверждал А. А. Бестужев, — ибо в них благозвучие и гибкость языка украшают верность выражения».[40]

Когда в 1816 г. разгорелась известная полемика А. С. Грибоедова и Н. И. Гнедича по поводу двух русских переложений «Леноры» Бюргера — «Людмилы» Жуковского и «Ольги» Катенина, спор в сущности шел отнюдь не об отношении переводов к оригиналу (как его иногда толкуют историки перевода[41]), но о соответствии стихотворений требованиям, предъявляемым к жанру русской баллады.[42] Гнедич, в частности, писал: «*Людмила* есть оригинальное русское, прелестное стихотворение, для которого идея взята только из *Бюргера* <...>. Его (Жуковского. — *Ю. Л.*) подражание не в том состояло, чтоб, вместо собственных немецких имен лиц и городов, поставить имена русские. Краски поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию и отличающие дух народного языка русского, — вот чем *Ленора* преображена в *Людмилу*».[43]

Взгляд на Жуковского как на поэта оригинального, несмотря на его обращение к иноязычным источникам, прочно укоренился в сознании его современников. Н. А. Полевой в критической статье 1832 г. по поводу «Баллад и повестей» Жуковского пришел буквально к тому же заключению, что и сам поэт, когда утверждал, что во всех переводимых авторах он искал и находил свое. «Одна мысль, одна идея занимает нашего поэта: ее берет он без разбора из Уланда, Шиллера, Гете, Байрона, Гебеля; одинаково употребляет он гекзаметр для Овидия, Клопштока и Гебеля; угрюмую балладу равно сыскивает он у Бюргера и Саутея». «Переберите романсы и песни, большею частию переведенные Жуковским — одна и та же мысль, одна и та же мечта <...>. Самый выбор баллад не показывает ли одного и того же? <...>. Разные вариации из Бюргера, Монкрифа, Гольдсмита, Шиллера, все на одну тему — тоску любви, тихую радость, жертву любви, свидание за гробом!»[44]

Спустя восемь лет то же утверждал Белинский: «Жуковский — поэт, а не переводчик: он воссоздает, а не переводит, он берет у немцев и англичан только свое, оставляя в подлинниках

---

[39] *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 435.

[40] *Бестужев А.* Взгляд на старую и новую словесность в России (1822). — В кн.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 46.

[41] См., например: *Холмская О.* Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. — В кн.: Мастерство перевода: Сб. статей. М., 1959, с. 318—328.

[42] См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959, с. 148—152.

[43] Сын отечества, 1816, ч. 31, № 27, с. 7—8.

[44] Моск. телеграф, 1832, ч. 47, № 19, с. 377; № 20, с. 539.

неприкосновенным их собственное, и потому его так называемые переводы очень несовершенны как переводы, но превосходны как его собственные создания <. . .>. От всех поэтов он *отвлекал* свое или на их темы разыгрывал собственные мелодии, брал у них содержание и, переводя его через свой дух, претворял в свою собственность».[45]

Наконец, Гоголь писал о Жуковском в середине 1840-х годов: «Не знаешь, как назвать его — переводчиком или оригинальным поэтом. Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все — вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворенья читал? — не предстанет перед глаза твои ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но — поэт от них всех отдельный, достойный поместиться не у ног их, но сесть с ними рядом, как равный с равным».[46]

Это в целом справедливое суждение содержит, однако, одну натяжку: утверждение, будто переводы Жуковского «вернейший сколок» с оригиналов. Разумеется, Гоголь не сверял переводы с оригиналами. Но писал он тогда, когда утверждались новые критерии достоинства перевода, когда произвольное обращение с оригина́лом уже осуждалось. Это и побуждало его заявлять одновременно о точности переводов Жуковского, причем самое понимание точности («слово в слово») изобличало теоретическую неразработанность вопроса.

Итак, современники были уверены, что переводы Жуковского представляют собою его оригинальный вклад в развитие русской поэзии, непосредственно включаются в ее движение. Можно сослаться еще на А. В. Никитенко («Образы, ему не принадлежавшие, делались его образами не только потому, что он их себе усвоивал, а и потому, что в его творческом даровании они получали новую способность жить и действовать в мире, для которого не предназначались, и потому что ни одною своею чертою они не изобличали своего *нездешнего* происхождения» [47]), на С. П. Шевырева («В поэзии Жуковского обнаружилась мягкая любовная, общительная сторона нашей русской природы. Это поэзия наша во всемирном сближении с другими народами, но без измены в коренной основе нашей жизни». «Давно уже сказа́но и сделалось общим местом у нас в литературе, что Жуковский и в пе-

---

[45] *Белинский В. Г.* Очерки русской литературы: Сочинения Николая Полевого. — Полн. собр. соч., 1953, т. 3, с. 508.

[46] *Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность. — Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1952, т. 8, с. 377.

[47] *Никитенко А.* Василий Андреевич Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности. СПб., 1853, с. 9.

реводах своих был оригинален» [48]), на М. М. Достоевского («Он переводил с английского, с немецкого, редко с французского; но большинство русской публики считает (и по справедливости) своего поэта оригинальным писателем <...>. Когда перевод становится вечным достоянием литературы, он перестает уже быть переводом»).[49]

Переводческий метод Жуковского имел непосредственное отношение и к Пушкину. «Ученичество», преемственность Пушкина проявились, в частности, в сфере перевода. Вслед за Жуковским он, хотя и в меньших масштабах, включал в свое творчество произведения иноязычных авторов, обогащая тем самым русскую литературу, расширяя ее границы и возможности. Жуковский создал в русской литературе целостный образ западноевропейского романтизма и сделал это благодаря воплощенной в его творчестве идее романтической личности, индивидуальной души, в которой видел «даже не отражение всего мира, а весь мир, всю действительность саму по себе».[50] Пушкин, пройдя школу Жуковского, пришел к реализму, к пониманию и воссозданию внешнего мира, в том числе и инонациональных культур как объективной реальности. То, что у Жуковского было «местным колоритом», внешней изменчивой декорацией, на фоне которой существует неизменная личность, превратилось у Пушкина в исторически и национально обусловленную действительность, духовную атмосферу эпохи, определяющую в свою очередь внутренний мир подвизающегося в ней человека. Средством для этого явилось творческое освоение стилистического богатства мировой литературы, превращение его в достояние литературы русской.

В. В. Виноградов очень точно писал по этому поводу: «В творчестве Пушкина с начала двадцатых годов до середины тридцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным орудием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности <...>. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту <...>. Пушкин творчески использовал стили русской народной поэзии, стиль летописи, стиль Библии, Корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для ори-

---

[48] *Шевырев С.* О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. — Москвитянин, 1853, № 2, янв., кн. 2, отд. 1, с. 78, 105.

[49] *Достоевский М.* Жуковский и романтизм. — Пантеон, 1852, т. 3, № 6, отд. 2, с. 39.

[50] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики, с. 42.

гинального творчества. Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока».[51]

Переводческая деятельность Пушкина была одним из аспектов этого творческого процесса. Самое разнообразие его обращения с подлинником — от вольного переложения, переходящего подчас в пародию, до весьма точного перевода, передача прозы стихами, драматической формы — эпической, включение в переводное произведение оригинальных вставок и т. д.[52] — показывает, что не воссоздание конкретного оригинала являлось основной его целью. Еще Б. В. Томашевский на основании переводов Пушкина с французского пришел к выводу: «Их цель — не передача в точности оригинала, а обогащение русской поэзии формами, существовавшими на чужом языке».[53] Это заключение можно распространить на все пушкинские переводы и переделки. Следует также добавить, что обогащение поэтического языка у Пушкина, обладавшего «всемирной отзывчивостью» (Достоевский), включало также воспроизведение средствами русского языка чужого национального колорита, исторического своеобразия других народов и осуществлялось не только в переводах, но и в оригинальных произведениях, таких как «Сцена из Фауста», «Сцены из рыцарских времен», «Египетские ночи», «Марья Шонинг» и др. И все это многообразие эпох, народов, характеров, столь непохожих друг на друга, сливается в единое художественное целое — творчество Пушкина. Особенно наглядно это проявляется в «маленьких трагедиях», где оригинальное произведение, опирающееся на исторический анекдот («Моцарт и Сальери»), переработка старинной легенды о Дон-Жуане («Каменный гость»), мнимый перевод из несуществующего Ченстона («Скупой рыцарь») и, наконец, действительный перевод сцены из драмы Вильсона «Чумный город» («Пир во время чумы») — все вместе образуют единый творческий комплекс, относящийся к поэзии Пушкина, а не к ее источникам, каковы бы они ни были.

С другой стороны, в так называемых переводах Пушкину случалось даже отступать от оригинала, чтобы подчеркнуть безотносительно к подлиннику национальную и историческую специфику. Так, переводя «Chaty» Мицкевича, он расширил характеристику воеводы в ущерб характеристике его жены, чтобы воспроизвести в стихотворении «Воевода» (где даже перемена заглавия отражала перестановку акцентов) дикий шляхетский гонор, проявляющийся в бесчеловечной ревности польского магната.[54] На основании отрывков прозаического «Пути паломника»

---

[51] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941, с. 484.

[52] См.: *Владимирский Г. Д.* Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 300—330.

[53] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 78.

[54] См.: *Левкович Я. Л.* Переводы Пушкина из Мицкевича. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература.

Беньяна Пушкин создает стихотворение «Странник», в котором как бы сконцентрирован жестокий дух пуританского религиозного сознания с его мучительной внутренней борьбой добрых и злых сил, завершающейся торжеством идеи аскетизма и подвижничества. Что же касается «Песен западных славян», то Пушкин, как известно, не переводил «Guzla» Мериме, но сквозь французский текст реконструировал «затекст» — воображаемый иллирийский простонародный подлинник. В сущности это было опять воссоздание идеала, но идеала реалистического — исторически и национально обусловленного народного поэтического сознания. Разумеется, такие произведения весьма условно могут быть подведены под понятие перевода.

Это не значит, конечно, что Пушкин не оказал влияния на развитие перевода в русской литературе. Напротив, это влияние трудно переоценить. Осмысление национальной самобытности, воссоздание чужого исторического колорита, новые возможности русского литературного языка и стиха и т. д. — все это было благодаря Пушкину усвоено русской переводческой культурой и способствовало развитию в ней именно реалистического направления, исходящего из сопоставления историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций и связанных с ними языковых стилистических систем. Однако это влияние осуществлялось всем творчеством Пушкина, а не его так называемыми переводами или теоретическими суждениями о переводе. «Борис Годунов», например, или «маленькие трагедии» имели большее значение для последующих переводов Шекспира, чем, скажем, поэма «Анджело» — переделка шекспировской драмы «Мера за меру», содержащая в себе переводные фрагменты.

В то же время по мере развития русской литературы менялось и воззрение на перевод. Необходимость в активном усвоении достижений зарубежных литератур понемногу отпадала. Русская литература к середине прошлого века сравнялась с передовыми европейскими литературами и сама вышла на международную арену. Переводы постепенно переставали приравниваться к оригинальным произведениям. «Чужое» и «свое» стали обособляться. Соответственно менялось и отношение к переводческой деятельности: считалось уже, что она уступает по значению оригинальному творчеству. Уже Пушкин, признававший Жуковского «гением перевода», при этом сетовал, что «переводы избаловали его, изленили; он не хочет сам созидать».[55] А читая стихотворение Батюшкова «Гезиод и Омир соперники» — перевод элегии Мильвуа, Пушкин заметил на полях: «Вся элегия превосходна — жаль, что перевод».[56]

Л., 1974, с. 160—163; *Grosbart Z.* Zagadnienie adekwatności w Puszkinowskich przekładach ballad Mickiewicza. — Zesz. naukowe Uniw. Łódzkiego. Nauki humanistyczno-społeczne. Ser. 1, 1965, zesz. 41, s. 89.

[55] *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 183 (письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г.).

[56] Там же, 1949, т. 12, с. 267.

Когда Лермонтов в конце жизни замышлял издание журнала, он говорил А. А. Краевскому: «Мы в своем журнале <...> не будем предлагать обществу ничего переводного, а свое собственное. Я берусь к каждой книжке доставлять что-либо оригинальное, не так, как Жуковский, который все кормит переводами, да еще не говорит, откуда берет их».[57] Упрек Лермонтова по поводу анонимности переводов знаменателен: к этому времени от поэта-переводчика стали требовать не обогащения родной литературы «*оригинально-переводными* творениями» (как писал Белинский о Жуковском),[58] но передачи иноязычного поэта как такового, только в новом языковом выражении.

С изменением взгляда на цель и значение стихотворного перевода, на обязанности переводчика начало переосмысляться и наследие Жуковского. Его не отвергали — это была слишком большая поэтическая ценность, — но истолковывали соответственно новым задачам. В 1857 г. в изданном Н. В. Гербелем собрании «Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов» переводы Жуковского, впервые попав в иное, новое для них окружение, стали в сознании читателей выражать уже не русского поэта, а немецкого. И тогда же А. В. Дружинин, подходивший в теории и на практике к принципу адекватных соответствий, основанному на историческом сравнении стилистических систем двух языков, объявил и Жуковского поборником такого принципа, который в действительности был тому чуждым, поскольку ставил целью дать по возможности полное и объективное представление об оригинале, произвести то же впечатление на читателя. Утверждая, что «разность в духе каждого языка делает слияние поэзии с безукоризненной точностью перевода делом решительно невозможным», Дружинин добавлял: «Жуковский, самый даровитый и точный из всех русских переводчиков, понимал вышеприведенную истину до тонкости <...>. Жуковский никогда не отступал от буквы подлинника без крайней необходимости, никогда не жертвовал ею без основания, но зато никогда не подчинял родного своего языка формам и оборотам, ему чуждым. Его манера должна служить вечным предметом изучения для всех переводчиков...».[59]

Подобная «подгонка» Жуковского к переводческим принципам последующих периодов продолжается и по сию пору. Переводчикам более лестно вести свою родословную от Жуковского и Пуш-

---

[57] Воспоминания А. А. Краевского в пересказе П. А. Висковатова (М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 239—240). — Ср. запись Краевского: «Жуковского он (Лермонтов. — *Ю. Л.*) постоянно ругал за то, что он переводы иностранных поэтов выдавал как бы за собственные произведения, не обозначая, что это перевод» (Лит. наследство, 1948, т. 45—46, с. 372). — Заметим, что и самому Лермонтову случалось поступать так же.

[58] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1954, т. 5, с. 550.

[59] *Дружинин А. В.* Вступление [к «Королю Лиру» (1856)]. — Собр. соч. СПб., 1865, т. 3, с. 3—4.

кина, чем от менее значительных деятелей русской литературы.[60] Разумеется, такие подтасовки не имеют ничего общего с подлинным историзмом.

Переосмысление перевода, превращение его из средства самовыражения в средство воссоздания на своем языке произведения иностранной литературы, сознательное подчинение переводчика художественной системе другого автора потребовали новых переводческих принципов. И действительно, во второй половине 20-х годов XIX в. такие принципы вырабатываются в практике ряда русских переводчиков-романтиков. Мы их рассмотрим в следующей главе в связи с литературной деятельностью М. П. Вронченко.

---

[60] Так, например, в одной статье утверждается, что «переводческие взгляды Жуковского очень близки нашему времени. Его переводческие принципы вполне совпадают с понятием адекватности советского переводоведения» (*Фитерман А.* Взгляды Жуковского на перевод. — Учен. зап. 1-го Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз. Каф. перевода, 1958, т. 13, с. 30). Соответственно и Н. Н. Вильмонт прямо пишет: «Духовная родословная советской *реалистической* школы художественного перевода восходит к Пушкину и к Жуковскому» (*Вильмонт Н.* Предисловие. — В кн.: Зарубежная поэзия в русских переводах: От Ломоносова до наших дней. М., 1968, с. 26). Правда, метафорическая «родословная» дает определенный простор для толкования: потомки не обязательно повторяют предков. Но самое подчеркивание родства затушевывает историческое развитие, смену переводческих принципов, что в сущности является главным недостатком цитированной статьи.

2

М. П. Вронченко

К числу русских литераторов первой половины XIX в., внесших наибольший вклад в формирование понятия переводной поэзии как таковой, принадлежал Михаил Павлович Вронченко.[1] В конце 1855 г. И. И. Панаев, откликаясь в «Современнике» на его кончину, писал: «Имя Шекспира в России связано с именем г. Вронченки, потому что лучшие русские переводы этого великого драматического писателя принадлежат г. Вронченке ‹...›. Имя г. Вронченки, как переводчика Шекспира, Гете, Байрона, Мура, Мицкевича, останется почетным именем в русской литературе, и нельзя не пожалеть, что наша критика еще не оценила достаточно его переводы *Гамлета, Макбета, Фауста, Манфреда, Дзядов* — переводы, правда, несколько тяжеловатые, но, несмотря на это, умевшие сохранить поэзию подлинников...».[2]

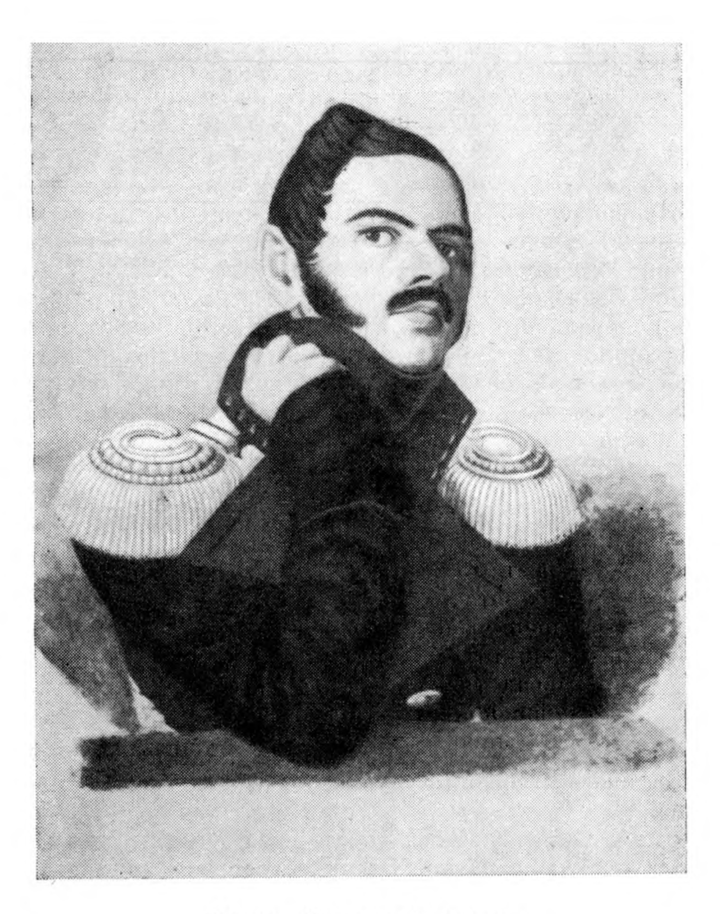
М. П. Вронченко родился, по-видимому, в конце 1801 или в начале 1802 г.[3] в городе Копысе Могилевской губернии в семье протоиерея Павла Кузьмича Вронченко, происходившего из ук-

---

[1] См. о нем: *Никитенко А. В.* Михаил Павлович Вронченко: (Биографический очерк). — ЖМНП, 1867, ч. 136, № 10, с. 1—58; Отд. отт. — СПб., 1867. 58 с. (ниже в ссылках: *Никитенко*); *Шостьин Н. А.* Михаил Павлович Вронченко, военный геодезист и географ. М., 1956. 88 с.; *Левин Ю. Д.* М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича. — В кн.: Славянские литературы: VII Междунар. съезд славистов. Докл. сов. делегации. М., 1973, с. 419—456.

[2] Заметки Нового Поэта о Петербургской жизни. — Современник, 1855, т. 54, № 12, отд. 5, с. 267.

[3] По поводу года рождения Вронченко имеются разноречивые сведения. А. В. Никитенко, знавший Вронченко лично, назвал 1801 г. (*Никитенко*, с. 3). В некрологе же (Зап. Военно-топографического депо. СПб., 1861, ч. 22, отд. 1, с. 65) указан 1802 г. Тот же год привел и С. А. Венгеров (Источники словаря русских писателей. СПб., 1900, т. 1, с. 657). Наконец, в «Формулярном списке о службе и достоинстве Генерального штаба генерал-майора Вронченки» (копия: ИРЛИ, 19394/CXXIXб.17) значится, что к моменту смерти (осень 1855 г.) ему было 53 года. Расхождения существуют и в определении даты его смерти. Никитенко (с. 20), а за ним Г. Н. Геннади (Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях... Берлин, 1876, т. 1, с. 179) писали, что он умер 4 ноября 1855 г., а в некрологе(с. 70), «Формулярном списке...» и у Венгерова указана дата 14 октября 1855 г.



Михаил Павлович Врonченко

раинских дворян. О детстве его не сохранилось никаких сведений. Начальное образование Врonченко получил в Могилевской гимназии. Если в детстве, по его собственному признанию, он был упрям и ленив, то в старших классах уже учился хорошо, проявляя особенную склонность к математике, черчению и рисованию. В это же время у него возникает интерес к литературе и он с увлечением читает Ломоносова, Хераскова, Державина, Карамзина. Самый ранний из сохранившихся его поэтических опытов — стихотворение на смерть директора Могилевской гимназии Гриневича — обнаруживает приверженность к одической традиции XVIII в., особенно державинской:

Какой печальный вид нас здесь поражает!
Какой урок для нас! се гроб нам предстоит!
Се мнится, смерть на нас невидимо взирает
И грозно роковым оружием блестит.

Блестит — и каждый день сражает новы жертвы,
Всем смертным всякий час грозит их жизнь отнять.
И мощный царь, и раб падут пред нею мертвы,
Всех, рано, поздо ли, похитит смерть как тать.[4]
И т. д.

Стихотворение написано в 1819 г. Очевидно, в том же году Врончеико поступил в Московский университет, но проучился там меньше года и уже в конце апреля 1820 г. перешел в московское учебное заведение колонновожатых, где обучались будущие офицеры Генерального штаба. Врончеико готовился здесь к службе в квартирмейстерской части штаба, выполнявшей астрономо-геодезические и топографические работы. В сохранившихся биографических заметках, составленных, по-видимому, с его же слов, говорится, что он «род службы избрал, как кажется, более по необходимости, чем по внутреннему желанию».[5] Можно предположить, что родители Вронченко не могли обеспечить ему безбедное учение в университете, и это побудило его избрать военную карьеру.

К этому времени определяются литературные вкусы Вронченко. Еще в пору кратковременного пребывания в университете он слушал профессора русской словесности, известного поэта А. Ф. Мерзлякова. Теоретические построения профессора, его риторика не нравились юному студенту. Но темпераментные лекции, содержавшие разбор лучших произведений мировой литературы, прославлявшие Шиллера, романтически истолкованного Шекспира, способствовали углублению литературных интересов Вронченко.[6]

Начатые в университете литературные занятия он продолжил и в школе колонновожатых. Это учебное заведение, основанное Н. Н. Муравьевым, отцом будущих декабристов, было одним из очагов распространения передовых идей. С 1816 по 1823 г. из него вышли 24 будущих декабриста. Воспитанники училища живо интересовались политикой, философией, литературой. Особенно ценилась новая романтическая поэзия, произведения которой заучивались наизусть. В училище царил дух товарищества и равенства.[7] У нас нет оснований причислять Вронченко к декабристам. Однако явное его тяготение к передовым романтическим веяниям несомненно укрепилось под влиянием литературных вкусов, господствовавших в училище.

Сохранилась тетрадь с неопубликованными оригинальными и переводными стихами Вронченко 1821—1824 гг., которые позво-

---

[4] ИРЛИ, 19438/CXXXб.1.
[5] ИРЛИ, 19654/CXXXIVб.3.
[6] См.: *Никитенко*, с. 4.
[7] См.: *Чулков Н.* Москва и декабристы. — В кн.: Декабристы и их время. М., 1932, т. 2, с. 294—296; *Нечкина М. В.* Движение декабристов. М., 1955, т. 1, с. 102—103.

ляют судить о его литературных пристрастиях того времени.[8] Ранние романтические веяния коснулись и его. Он переводит только что вышедшие «Méditations poétiques» (1820) Ламартина («К Байрону», 1821; «Озеро», 1822), который, по словам И. В. Киреевского, был предметом «безусловного обожания»[9] романтически настроенных юношей. Из Парни он переводит балладу «Иснель и Аслега» (1802), проникнутую оссианическими и скандинавскими мотивами и неоднократно привлекавшую русских поэтов-романтиков.[10] Еще робко подступает он к Байрону и переводит пока только альбомное стихотворение («Как хладный камень гробовой...»). Трепет и восторг перед творцом «Манфреда» воплотились во вдохновеном переводе из Ламартина:

О ты, которого не мог постигнуть свет,
Сын вышней благости иль демона клеврет,
Кто б ни был ты, Байрон! люблю твои творенья!
Их стройность дикая, порывы восхищенья
Приятны мне, как рев гонимых бурей вод,
Как гром, катящийся с покрытых мглой высот.
. . . .
Из царства ужасов твой непостижный гений
Сверкает молнией сквозь мрак твоих творений,
И в торжестве своем презревши мир земной,
Гимн славы богу зла поет на адский строй.

(«К Байрону», 1821)

Привлекают Вронченко и английские песни, рассказывающие о страданиях, несчастной любви, безумии:

Не бойся, милая! зачем
В глазах и на лице твоем
  Начертан страх напрасный?
Ужель тебе ужасен вид,
И бледность смертная ланит,
  И дикий взор несчастной?
За все сокровища царей
Не нанесу я оскорблений
Беспечной юности твоей:
Не убегай безумной Дженни!

(«Песня. С английского», 1823)

Последующий переход от «безумной Дженни» к Офелии был вполне естественным.

Скорбные медитации господствуют и в собственных стихах Вронченко, написанных в характерном для русской поэзии 1820-х годов элегическом духе. Его лирический герой — одинокий

[8] ИРЛИ, 19453/CXXXб.1. Тетрадь содержит 19 стихотворений, из которых в печати удалось обнаружить лишь одно: *М. В.* Элегия на смерть бешеной собаки: (Из Гольдсмита). — В кн.: Подснежник на 1830 год. СПб., 1830, с. 57—59.

[9] *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. М., 1861, т. 1, с. 41. Ср.: *Сурина Н.* Русский Ламартин. — В кн.: Русская поэзия XIX века: Сб. статей. Л., 1929, с. 299—335.

[10] См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916, вып. 2, с. 337.

юноша, тоскующий, страдающий. Он обречен на разлуку с любимой: даже если он счастлив сейчас, расставание неизбежно. А там — неотвратимая смерть от тоски на чужбине или от роковой пули на войне.

Когда же суждено, чтоб я
Навек с тобой расстался — ах, Ельвира!
Тогда — свершилось все! тогда душа моя
Недолго будет гостьей мира!
Я снес один удар судьбины злой;
Но, чтоб снести другой,
В душе моей уж нет терпения и силы —
Он грянет — и меня повергнет в мрак могилы!

(«К Ельвире»: «Где ты, бесчувствие мое? . .», 1823)

Так! встретясь с пулей роковою
Я средь убийства и мечей
С последней мыслию о *ней*
Навеки взор закрою.
И прах мой будет там зарыт
От милой и друзей далеко...
Никто могилы одинокой
Слезой не оросит!

(«Песня»: «Теперь в беспечности щастливой. . .», 1823)

Этот лирический герой мало соответствовал действительному характеру молодого Вронченко, обычно веселого и жизнерадостного.[11] Таков был романтический штамп, генетически восходящий к Жуковскому, но только очень упрощенный и схематизированный.

С Жуковским, точнее — с европейской романтической традицией, преломленной Жуковским, связана и стихотворная повесть Вронченко «Жид и мельник» (1824), где кошмарное видение оживших мертвецов приводит на память «Балладу о старушке» (1814) или «Людмилу» (1808) Жуковского, а стихотворный размер — гекзаметр — избран под несомненным влиянием его переводов из Гебеля: «Овсяный кисель» и «Красный карбункул» (1816).

Вот — в дверь удар! .. другой! — Задрожали стены. Он бросился
Замертво в угол и видит: запоры, скрипя, подаются;
Дверь уж ломается... вдруг — треск! — Кровли, с гроба слетевши,
Стукнулись об пол; покойник (дряхлый и сгорбленный старец)
Медленно встал, разогнул иссохшие руки и, саван
Длинный спустивши с плеча, к пришельцу повлекся навстречу.
. . . .
Друг на друга повергнувшись, с адскою силой схватились
Два мертвеца — и борьба началась... но внезапно раздался
Крик петуха в отдаленьи — как громом сраженные, оба
Пали враги, обессилев, холодными трупами на пол.

Последующие переводческие искания Вронченко развивались в том же романтическом направлении.

[11] В заметках «Об М. П. Вронченке» о его «нраве и свойстве» сообщается: «В юности весел и шутлив» (ИРЛИ, 19654/CXXXIVб.3).

Но вернемся к его биографии. В январе 1822 г. Вронченко окончил учебное заведение колонновожатых, получив звание прапорщика. Через год, в феврале 1823 г., он был командирован в Литовско-Виленскую губернию для проведения топографических работ, но выехал туда не сразу и попал в Вильно, по-видимому, во второй половине 1823 г. Здесь он находился до конца декабря 1824 г., периодически выезжая на съемки местности.

В упомянутых заметках о Вронченко как одно из «важнейших обстоятельств его жизни» отмечено: «В бытность свою в Вильне он познакомился с Мицкевичем».[12] Очевидно, это знакомство состоялось в 1824 г., между 21 апреля, когда Мицкевич, ранее арестованный в связи со следствием по делу о студенческих обществах, был выпущен из тюрьмы, и 24 октября, когда он был выслан из Вильно в Петербург. О характере знакомства Мицкевича и Вронченко никаких сведений не сохранилось. Можно лишь предполагать, что молодых людей объединяли вольнолюбивые идеи, романтические пристрастия, преклонение перед Байроном, Шекспиром. Яркая личность гениального польского поэта произвела сильное впечатление на Вронченко, способствовала формированию его вкусов, настроений. Недаром сам Вронченко придавал этому знакомству такое значение. Несомненно, что II и IV части «Дзядов», вышедшие незадолго до этого в Вильне, были темой их разговоров. Между молодыми людьми установились настолько короткие отношения, что Мицкевич сообщил своему новому русскому знакомцу фрагмент «Дзядов», исключенный в печатном издании по цензурным соображениям.[13]

Уже после отъезда Мицкевича из Вильно, в самом конце 1824 г., Вронченко добился командирования в Дерптский университет для изучения практической астрономии под руководством известного астронома В. Я. Струве. Помимо астрономических занятий он посещал лекции разных профессоров и основательно изучил немецкий, английский и итальянский языки, что дало ему возможность серьезно заняться переводами.

Дерпт (ныне Тарту) в первой половине XIX в. был своеобразным центром научной мысли и литературы. Господствовала здесь немецкая культура. Но в университете училось много русских юношей. К тому же в городе находилось значительное число русских образованных людей, имевших в Дерпте родственные или деловые связи. Большинство из них живо интересовались романтическим движением в литературе и немецкой философией, питавшей это движение. Пребывание в Дерпте В. А. Жуковского (1815—1817), а затем Н. М. Языкова, который с 1822 по 1829 г. был студентом философского факультета университета, наложило определенный отпечаток на духовную атмосферу этого замкнутого провинциального круга. Вронченко вскоре познакомился,

---

[12] ИРЛИ, 19654/CXXXIVб.3.

[13] См.: *Левин Ю. Д.* М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича, с. 441—456.

а затем и подружился с Языковым; впоследствии он назовет эту дружбу вторым «важнейшим обстоятельством» своей жизни.[14]

Биографы Языкова давно уже опровергли легенду о нем как недоучившемся студенте-пьянице, чья жизнь в Дерпте была сплошным служением Вакху и Эросу. Языков-студент обладал широким кругом интеллектуальных интересов, занимался историей, философией, эстетикой, политической экономией и физикой, много читал и был в курсе современной литературной жизни.[15] Вокруг него группировалась русская молодежь, стремившаяся сохранить духовную самостоятельность в условиях преобладающего немецкого влияния. Вронченко близко сошелся с Языковым и даже жил в одном с ним доме.[16] Языков как более талантливый поэт оказал на него несомненное влияние.

Именно в Дерпте, где Вронченко находился до начала 1828 г., развернулось его переводное творчество. Он не был переводчиком-профессионалом. Поэтический перевод был его увлечением, которому он отдавал свободное от службы время. Пытаясь устроить свои переводы в печать, он писал В. В. Измайлову, литератору, издававшему в Москве журналы и альманахи: «Я нахожусь теперь в г. Дерпте для астрономических занятий под руководством профессора г. Штруве; но несмотря на сухие формулы и вычисления, более двух лет меня окружающие, все еще словесность составляет мое любимое занятие».[17] А когда Измайлов выразил желание, чтобы Вронченко переводил не только стихи, но и прозу, тот отвечал: «Касательно прозы, не в моей власти исполнить ваше желание; я, посвящая литературе время, остающееся мне от занятий по службе и домашнего быта, не могу делать много, и прозою не писал ничего».[18]

При этом, однако, переводы не были для Вронченко простым времяпрепровождением. Он, как свидетельствовал близко знавший его А. В. Никитенко, поставил перед собою цель — «изучать красоты великих художников и, по возможности, усвоивать их отечественной литературе». «...Переводы у него были не случайным занятием, а трудом сериозным, который он считал некоторого рода своим литературным призванием <...> и потому он принимался за него не только с одушевлением, но и с тщательною себя подготовкою».[19]

Языков относился к переводческой деятельности Вронченко с большим интересом, вниманием и сочувствием. Он сообщал

---

[14] ИРЛИ, 19654/CXXXIVб.3.

[15] См.: *Бобров Е.* К биографии Н. М. Языкова. — Сборник Учено-литературного о-ва при имп. Юрьевском ун-те, 1907, т. 11, с. 18—58; *Азадовский М.* Н. М. Языков. — В кн.: *Языков Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1934, с. 16—26.

[16] В письме к брату Александру от 4 марта 1828 г. Языков называет Вронченко «однодомцем» (Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913, с. 352).

[17] ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 238, л. 1 об. (письмо от 10 авг. 1827 г.).

[18] Там же, л. 3 (письмо от 25 сент. 1827 г.).

[19] *Никитенко*, с. 22, 32.

брату о завершении работы Врونченко над «Манфредом» Байрона и «Гамлетом» Шекспира, собственноручно переписал «Манфреда» и затем, отослав, замечал: «Ты уже получил Манфреда: читай и похваливай».[20] А 18 января 1828 г. писал брату: «Вронченко перевел Дядов Мицкевича, Гамлета также, переводит Макбета. Слава Богу, что наконец и мы, грешные, познакомимся на своем языке с огромным Шекспиром».[21]

Есть основания полагать, что отношение Языкова к упомянутым переводам не ограничивалось дружеским сочувствием. Младший его товарищ по университету А. Н. Татаринов вспоминал впоследствии, что Вронченко «часто навещал Языкова и читал ему свои переводы из Шекспира и Мицкевича. Языков, кажется, иногда поправлял их, так как Вронченко было трудно владеть стихом».[22]

В марте 1828 г. Вронченко выехал из Дерпта в Петербург, где ему было присвоено звание поручика, и в апреле он был командирован в Молдавию, Валахию и Болгарию для выполнения топографических съемок во время русско-турецкой войны 1828—1829 гг. Эти работы выполнялись им до 1832 г. А в 1833 г. он был направлен в Малую Азию для определения географического положения ряда пунктов и сбора сведений об этой малоизвестной в то время стране. Результатом этой поездки, помимо отчетов с картами и планами, явился печатный труд «Обозрение Малой Азии в нынешнем ее состоянии».[23]

Здесь нет необходимости излагать подробности дальнейшей биографии Вронченко, который с 1837 по 1841 г. служил на Кавказе, в 1843 г. по состоянию здоровья уволился с военной службы и перешел на службу в Министерство народного просвещения, а в 1848 г. вновь вернулся на военную службу и в чине генерал-майора возглавил триангуляционные съемки Новороссийского края, затем Приволжья, которые продолжал до своей кончины осенью 1855 г.[24] Следует только отметить, что начиная с 1830-х годов его служебные занятия почти не оставляли ему времени для переводов. Тем не менее он, хотя и урывками, продолжал свое любимое дело и даже за несколько дней до смерти занимался переработкой своих прежних переводов Шекспира и Байрона.

Постараемся суммировать переводное наследие Вронченко. Как отмечено выше, с самого начала переводческой деятельности его привлекали европейские поэты-романтики. Он обратился

---

[20] Письма Н. М. Языкова к родным..., с. 346, 347, 350 (письма от 19 дек. 1827 г., 4 и 25 янв. 1828 г.).

[21] Там же, с. 349.

[22] Там же, с. 400. О возможной правке Языкова в сохранившейся рукописи перевода из Мицкевича см.: *Левин Ю. Д.* М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича, с. 428, 441.

[23] Зап. Военно-топографического депо, 1838, ч. 3, с. V—XV, 3—329; 1840, ч. 5, с. V—VI, 3—368.

[24] Подробнее см. в кн. Н. А. Шостьина «Михаил Павлович Вронченко, военный геодезист и географ».

к Байрону и перевел драматическую поэму «Манфред»,[25] этот гимн романтическому индивидуализму, и трагические видения «Сон» и «Мрак».[26] Преимущественный интерес к Байрону-драматургу побудил его перевести сцену из «Сарданапала»,[27] а также работать над переводом «Вернера», который остался незавершенным.[28] Из «Ирландских мелодий» Томаса Мура Вронченко перевел шесть стихотворений.[29]

Видимо, еще до «Манфреда» он работал над известными к тому времени частями поэмы Мицкевича «Дзяды» (так называемые виленские «Дзяды»). II часть, связанную с народными верованиями и воссоздающую мрачный и таинственный поминальный обряд, который осмысляется как справедливый и беспощадный суд над земными делами людей, Вронченко перевел полностью.[30] Привлекла его и IV часть, повествующая о юноше, страдающем и гибнущем от несчастной любви; однако ее он перевел лишь частично и не публиковал.[31]

В 1828 г. в печати появился «Конрад Валленрод» Мицкевича — ультраромантическая поэма, проникнутая идеей самопожертвования во имя патриотического долга и в то же время раскрывающая трагизм положения одинокого борца, который действует тайно, оторванный от своих соплеменников, и обречен на позорную и безвестную смерть. Это произведение взволновало русское образованное общество, только что пережившее трагедию

---

[25] Манфред: Драматическая поэма в трех действиях. Соч. Лорда Байрона. Перевел с англ. М. В. СПб., 1828. 64 с. — Ранее публиковались: Отрывки из Байронова сочинения: Манфред. С англ. М. В—о. — Моск. телеграф, 1827, ч. 17, № 18, отд. 2, с. 65—72.

[26] *М. В.* Сон. Соч. Байрона — Моск. телеграф, 1827, ч. 15, № 12, отд. 2, с. 129—136; *Вронченко.* Мрак: (Из Байрона). — Атеней, 1828, ч. 2, № 6, с. 150—152; То же. — Лит. прибавления к «Рус. инвалиду», 1833, 15 марта, № 21, с. 167. Сохранился автограф с иной редакцией отдельных строк: ИРЛИ, 19439/CXXXб.1, л. 2 об.—9.

[27] *Вронченко.* Сон Сарданапала: (Сарданапал, трагедия Л. Байрона. Действие IV, явл. 1). — Одесский альманах на 1831-й год. Одесса, 1831, с. 228—238.

[28] Черновой автограф перевода I—III действий: ИРЛИ, 19559/CXXXIб.36.

[29] *В...ко М.* Ирландские мелодии: (Из Мура). (1. «Мне дорог час, когда бледнеет пламень дня...»; 2. «Может в зеркале вод отражаться луна...»). — Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828, Поэзия, с. 12—13; *М. В.* Ирландские мелодии: (Из Т. Мура). (1. «Не пируй с молодежью средь пышных садов...»; 2. «Лети, мой корабль, пернатой стрелой!..»; 3. «Умолчим его имя: пусть там оно спит...»). — Невский альманах на 1829 год. СПб., 1828, с. 253—255. В автографе сохранилось неопубликованное стихотворение «Когда я зрю сей взор прекрасный...» (ИРЛИ, 19439/CXXXб.1, л. 10 об.).

[30] Праотцы (Dziady). Соч. А. Мицкевича. С польск. М. В. — Невский альманах на 1829 год, изд. Е. Аладьиным. СПб., 1828, с. 134—171. — В тексте перевода сделаны цензурные купюры, соответствующие ст. 373—375 и 474—481 польского оригинала.

[31] Сохранился автограф перевода, охватывающий немногим более четверти оригинала: ИРЛИ, 19461/CXXXб.1. См. публикацию в приложении к нашей статье «М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича» (с. 443—456).

разгрома декабристов.[32] Вронченко перевел «Повесть Вайделота», занимающую центральное положение в поэме,[33] а затем — введение и три первые части.[34] Всего им переведено немногим более половины «Конрада Валленрода».

Как явствует из цитированных выше писем Языкова, одновременно с произведениями Байрона и Мицкевича Вронченко обратился и к пьесам Шекспира. Начал он с «Гамлета» (перевод вскоре был опубликован),[35] осмысляя героя трагедии в романтическом духе,[36] как скорбного индивидуалиста, «всегда печального в душе и недовольного собою», который «возненавидел и коварный свет и жизнь свою, потерял всю бодрость, упал духом безвозвратно».[37]

Перевод «Гамлета», выполненный Вронченко, был новаторским для своего времени. Он первый решился воссоздать пьесу Шекспира на русском языке в истинном виде, без произвольных изменений, какими отличались распространенные в начале XIX в. переводы-переделки французских переделок, и при этом старался, «решительно преодолев боязнь показаться странным, удержать сколько возможно необыкновенный его (Шекспира. — *Ю. Л.*) способ выражения мыслей, часто столь же необыкновенных».[38] Одобрение, которым был встречен перевод, побудило Вронченко продолжить работу над Шекспиром. Перевод «Макбета», как мы видели, был начат еще в Дерпте, но время его окончания неизвестно. Опубликован он был лишь в 1837 г.,

---

[32] См.: *Galster B.* Pierwsze odgłosy Konrada Wallenroda w czasopiśmiennictwie rosyjskim. — Kwartalnik Inst. polsko-radzieckiego, Warszawa, 1956, t. 1 (14), s. 227—245.

[33] Повесть Вайделота: (Из поэмы Мицкевича Конрад Валленрод). С польск. В—о. — Моск. телеграф, 1828, ч. 21, № 10, с. 178—194.

[34] *Вронченко.* Отрывок из поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод». — Одесский альманах на 1831-й год, изд. П. Морозовым и М. Розбергом. Одесса, 1831, с. 74—104; рукопись перевода: ИРЛИ, 19462/СХХХб.1. — Помимо этого перевода и «Сна Сарданапала» (см. выше, примеч. 27), в альманахе была опубликована «Песня» («Улетел голубчик в поле...») (там же, с. 409—411) — единственное оригинальное стихотворение Вронченко, известное в печати.

[35] Гамлет: Трагедия в пяти действиях. Соч. В. Шекспира. Перевел с англ. М. В. СПб., 1828. XXIV, 205 с. — Ранее публиковались: *Вр—о М.* Отрывок из Шекспирова Гамлета [д. III, сц. 3, 4]. — Моск. телеграф, 1827, ч. 18, № 23, отд. 2, с. 95—108; Монолог Гамлета. С англ. В—о. — Там же, 1828, ч. 21, № 9, с. 68—69.

[36] Интересно отметить, что переведенные им одновременно «Манфред» и вторая часть «Дзядов» имели одинаковый эпиграф из «Гамлета»:

> There are more things in heaven and earth, Horatio,
> Than are dreamt of in your philosophy.
>
> («Hamlet», I, 5, 166—167)

[37] Гамлет, с. XIX, XXI.

[38] Цит. по: *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма: Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903, с. 517 (письмо Вронченко к Н. А. Полевому от 13 нояб. 1827 г.).

возможно, после преодоления цензурных препятствий (поскольку в трагедии совершается цареубийство).[39] Кроме того, Врончепко перевел фрагменты из «Короля Лира» (д. I),[40] «Отелло» (д. V, сц. 2) и «Ошибки» (т. е. «Комедия ошибок», д. I). Последние два перевода не изданы и сохранились в рукописях.[41]

Из английских поэтов прошлого, помимо Шекспира, Врончепко обращался к Джону Мильтону, к его поэме «Потерянный рай», повествующей о бунте Сатаны против Бога, намереваясь перевести ее целиком,[42] а также к Эдуарду Юнгу, основоположнику европейской кладбищенской поэзии.[43]

Плодом многолетнего труда явился изданный в 1844 г. перевод «Фауста» Гете — полностью первой части и отдельных сцен второй.[44] В рукописи сохранился перевод начала драмы Ф. Шиллера «Пикколомини».[45]

Таково переводное наследие М. П. Врончепко. Его литературная деятельность, как мы уже отмечали, развернулась в переломный момент в истории русского перевода, связанный с дальнейшим развитием романтической эстетики. Открытие «субъективного» человека, утверждение суверенности и самоценности отдельной личности с присущими ей национальными чертами (в чем реализовалась идея народности) привело к тому, что от переводчика стали требовать не воссоздания эстетического идеала, которым будто бы вдохновлялся автор оригинала, но передачи всего индивидуального и национального своеобразия самого автора, его творения, стиля, художественной формы и т. д. Пере-

---

[39] Макбет: Трагедия в пяти действиях, в стихах. Соч. В. Шекспира. Перевел с англ. М. В. СПб., 1837. 142 с.; рукопись: ИРЛИ, 19570/CXXXIIб.2; другая рукопись, запрещенная в 1836 г. к постановке: Театральная библиотека им. А. В. Луначарского (Ленинград), 24839; первая публикация: *Врончепко М.* Первое действие из Шекспировой трагедии: Макбет. — Моск. телеграф, 1833, ч. 51, № 11, с. 364—392. — См. также нашу публикацию «Неизвестное предисловие М. П. Врончепко к переводу „Макбета"» (Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, с. 543—545).

[40] *Врончепко М.* Первое действие Шекспировой трагедии: Лир. — Моск. телеграф, 1832, ч. 47, № 20, с. 472—523. — Сохранилась черновая рукопись (ИРЛИ, 19575/CXXXIIб.2), позволяющая установить цензурные изъятия в печатном тексте.

[41] ИРЛИ, 19571/CXXXIIб.2; 19560/CXXXIIб.1.

[42] В письме к Ю. И. Познанскому начала 1830-х годов Врончепко, сообщая о начатом переводе «Потерянного рая», добавлял: «... который, прости самолюбию, продлил бы, может быть, мою память несколько времени среди любителей русского слова». Там же он указывал, что уже перевел пятую часть поэмы (*Никитенко*, с. 12). В печати известен лишь отрывок: *Врончепко М.* Начало 1-й песни Мильтоновой поэмы: Потерянный рай. — Моск. телеграф, 1831, ч. 37, № 1, с. 35—48.

[43] Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии. Э. Юнга: (Ночь I). С англ. М. Врончепко. — Моск. телеграф, 1829, ч. 26, № 8, с. 400—407; ч. 27, № 10, с. 173—180.

[44] Фауст: Трагедия. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М. Врончепко. СПб., 1844. 432 с.; рукопись: ИРЛИ, 19561/CXXXIIб.1.

[45] ИРЛИ, 19572/CXXXIIб.2. — Переведены I действие и 1—3-я сцены II действия.

водчик уже не приравнивался к переводимому автору, но подчинялся ему, стремился не к *само*выражению, а к *пере*выражению иноязычного творца средствами своего языка.

Этот новый этап в развитии русского перевода и переводческой мысли сформировался во второй половине 1820-х годов. В то время, когда Вронченко переводил Байрона, Шекспира, Мицкевича, Н. И. Гнедич завершал многолетний труд над переводом «Илиады» (1829), П. А. Вяземский публиковал переводы сонетов Мицкевича (1827) и романа Бенжамена Констана «Адольф» (1829), а заточенный в крепость поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер трудился над переводом «Макбета» и исторических хроник Шекспира.[46] При всем различии переводимых произведений, при всем индивидуальном различии переводчиков, работавших независимо друг от друга и применявших разные конкретные языковые средства, в их принципах перевода было много общего. Примечательно, что Гнедич и Вяземский, оба в прошлом карамзинисты и сторонники переводческих принципов Жуковского (вспомним хотя бы упомянутую выше статью Гнедича «О вольном переводе Бюргеровой баллады „Ленора“»), теперь уже выступают убежденными противниками ранее исповедовавшихся ими взглядов. Гнедич, который в статье 1816 г. отстаивал переложение, «приятное» «для русских читателей»,[47] спустя тринадцать лет утверждает, что «переводчику Гомера должно отречься от раболепства перед вкусом гостиных».[48] Вяземский же прямо называет имена тех, чьи принципы он уже не разделяет. «Переводы независимые ‹...› имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые: так переводили Карамзин и Жуковский»; но, продолжает он, «переселения их не отзываются почвою и климатом родины».[49] А в другом предисловии он указывал: «Прямодушный переводчик должен подавать пример *самоотвержения*. Награда, его ожидающая: тихое удовольствие за совершение доброго дела и признательность одолженных читателей, *а совсем не равный участок в славе автора,* как многие думают».[50]

Пропагандируя подчинение переводчика переводимому автору, Вяземский приходил к утверждению буквализма как основного принципа. «Отступления от выражений автора, часто от самой симметрии слов, казались мне противоестественным изменением мысли его», — признавался он в предисловии к «Адольфу».[51] А о «Крымских сонетах» писал: «...мы в переводе своем не искали красивости (élégance) и дорожили более верностью и

---

[46] См.: *Левин Ю.* В. К. Кюхельбекер — переводчик Шекспира. — В кн.: Шекспировский сборник. 1967. М., 1968, с. 44—59.

[47] Сын отечества, 1816, ч. 31, № 27, с. 7.

[48] Илиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем. СПб., 1829, ч. 1, с. VIII.

[49] Адольф: Роман Бенжамен-Констана. СПб., 1831, с. XXVI—XXVII.

[50] *Вяземский П. А.* Сонеты Мицкевича (1827). — Полн. собр. соч. СПб., 1878, т. 1, с. 334 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

[51] Адольф, с. XXV.

близостью списка».[52] «Стараясь переводить как можно буквальнее»,[53] он даже отказался от стихов, считая прозаический перевод более соответствующим его задачам.

Близких взглядов придерживался и Гнедич. «...Вольные переводы, — писал он, — выгоднее для переводчика, нежели для подлинника. Я предпочел выгоды Гомера — своим; решился переводить с возможною верностию, но переводить поэта, стихами, на язык, имеющий словесность: условия, которые, разумеется, лишили меня способов, хотя бы я и желал, переводить, как Мефодий и Кирилл, буквально, не страшась оскорблять язык и не опуская даже греческих частиц...».[54]

Тенденция к буквализму у Вяземского и других современных ему переводчиков была, как нам уже приходилось отмечать,[55] явлением кризисным. Отсутствие разработанных средств адекватной передачи национальных и индивидуальных особенностей оригинала приводило к тому, что можно назвать наивно-романтическим буквализмом. Переводчик старался передать оригинал прямо и непосредственно, слово за словом, рассчитывая, что таким образом сама собой воссоздастся неуловимая специфика оригинала. Это был *кризис роста* русской переводческой культуры, предшествующий переходу ее к более высокому, реалистическому, этапу.

Буквалистские тенденции проявились и в переводческих принципах Врonченко, которые он декларировал в предпосланном «Гамлету» предисловии «От переводчика». Приводим их (с некоторыми сокращениями):

«1) Переводить стихи стихами, прозу прозою сколько возможно ближе к подлиннику (не изменяя ни мыслей, ни порядка их) даже насчет гладкости русских стихов, неприобыкших заключать в себе частицы речи, для простоты непринужденного, неотрывистого Шекспирова слога необходимые.

2) В выражениях быть верным, не оскорбляя, однако ж, благопристойности и приличия <...>.

3) Игру слов передавать даже на счет верности в изложении заключающейся в ней мысли, если мысль сия сама по себе незначительна.

4) В местах неясных и сомнительных советоваться со всеми комментаторами и следовать толкованию вероятнейшему <...>.

6) Помещать в примечаниях все, могущее послужить к пояснению текста...».

И завершая изложение своих принципов, Вронченко писал: «...переводя почти всегда стих в стих, часто слово в слово, до-

---

[52] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 334.
[53] Там же.
[54] Илиада Гомера..., с. VIII.
[55] См. в наших статьях: Об исторической эволюции принципов перевода. — В кн.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963, с. 30; Zur Problematik russischer Shakespeare-Übersetzungen. — Z. für Slawistik, 1970, Bd 15, H. 2, S. 252—253.

пуская выражения малоупотребительные, я старался доставить моим соотечественникам сколько возможно точнейшую копию Гамлета Шекспирова; но для сего должно было сохранить красоты, почти неподражаемые — а в сем-то именно нельзя и ручаться».[56]

Тех же принципов Вронченко придерживался и в дальнейшем; в предисловии к «Макбету» он специально указал: «Незнакомые с подлинником извещаются, что переводчик руководствовался и теперь теми же правилами, которые предначертал он себе, когда переводил Гамлета».[57]

Примечательно, что и Кюхельбекер в предисловии к своему переводу «Макбета» отмечал, что правила, которых он сам придерживался, «почти те же, которые г. Вронченко излагает в предисловии к своему Гамлету», и далее указывал: «Все то, что представляло нам отличительные черты особенного, личного, так сказать, слога нашего поэта, как то: его любимые обороты, иносказания, картины — мы старались передать по возможности близко, а игру слов такою же или равносильною игрою. Сверх того обращали внимание на то, чтобы каждому стиху английскому у нас соответствовал стих русский ‹...›. Самые перерывы стихов и рифмические вольности Шекспира мы часто выражали, если не теми же, по крайней мере подобными. Стихам рифмованным у нас соответствуют рифмованные же ‹...›. Вот правила, которые мы соблюдали свято».[58]

Такая близость творческих принципов у двух независимых друг от друга переводчиков лишний раз показывает, что сами принципы были обусловлены не столько индивидуальными вкусами и пристрастиями, сколько общим развитием художественного перевода в русской литературе этого времени.

Стремление к точности побуждало Вронченко принципиально отказываться от всякого рода далеко идущих толкований или, как он называл, «подразумевательной символистики»,[59] приводило к своеобразному переводческому «позитивизму». А. В. Никитенко писал об этом: «У него была строго обдуманная система переводов. Изучая предварительно переводимого им автора со всем, что к нему относилось, он старался сколь возможно точнее выразуметь прямой, настоящий смысл его творения. Он не позволял себе, подобно многим комментаторам и критикам, вдаваться в произвольные толкования того, что или само по себе ясно для всякого развитого ума, или может быть объяснено весьма про-

---

[56] Гамлет, с. XII—XV. В письме к Н. А. Полевому от 13 ноября 1827 г. Вронченко сообщал: «Я ‹...› переводил, говоря вообще, стих в стих, часто даже, где сходство языков то позволяло, слово в слово, но отступал инде от точности выражений, умеряя слишком резкие для нашего века картины. Разумеется, что, переводя таким образом, я гладкости стихов не считал предметом главным, употреблял слова некрасивые, но верно выражающие мысль автора; несообразности в мыслях поправлять я не почитал себя вправе» (*Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма, с. 517).

[57] Шекспир: Библиография. . ., с. 545.

[58] ГБЛ, ф. 449, 2.1, л. 2 об.

[59] Фауст, с. 375.

стым образом обстоятельствами времени и места <...>. Главное дело, говорил он, узнать, что автор действительно думал, или чего он хотел, а не то, что мог думать и хотеть, потому что переводить можно только сказанное, совершившееся, факт мысли и слова, а не ничто, у которого нет ни мысли, ни слова, ни образа, кроме тех, какие своевольно составляет себе фантазия толкователя».[60]

Цитированная выше теоретическая декларация из предисловия к «Гамлету» подводила итог первых лет переводческой деятельности Врончепко. Эти принципы сложились не сразу, и по переводам из Мицкевича можно проследить, как они постепенно складывались. По-видимому, самым ранним был непубликовавшийся отрывок из IV части «Дзядов», названный «Поминовение мертвых». Уже здесь Врончепко полностью подчиняет себя подлиннику: переводческий произвол был всегда ему чужд. Но в то же время он еще не связывает себя соблюдением эквилинеарности и, стремясь к передаче всего содержания, распространяет текст в среднем на 15 %, а некоторые монологи увеличивает на треть и даже в полтора раза. Перевод II части «Дзядов», озаглавленный «Праотцы», тоже распространен по сравнению с оригиналом, но уже в меньшей степени — примерно на 8 %. Наконец, фрагменты из «Конрада Валленрода» — самые поздние переводы из Мицкевича — последовательно эквилинеарны.

Подобная эволюция наблюдается и в перводах с английского, к которым Врончепко, видимо, обратился уже после «Дзядов»: в более раннем «Манфреде» прирост числа строк составляет около 3 %, тогда как «Гамлет» эквилинеарен.

В раннем «Поминовении мертвых», переводе в целом достаточно точном, Врончепко все же случалось отклоняться от подлинника. Это происходило, когда его пугала гениальная простота польского поэта (в русской поэзии того времени на такую простоту отваживался только Пушкин). Тогда в переводе появлялись рутинные красивости, шаблонные выражения, почерпнутые из того расхожего поэтического языка, который первоначально образовался на базе завоеваний Карамзина и его школы и открытий Жуковского, но к концу 20-х годов стал обезличенным и общедоступным. Приведем один пример из рассказа Пустынника:

Прекрасен был *прозрачный сумрак* ночи;
Незáдолго пред тем дождь землю *окропил*,
Окрестности росой *жемчужною* блистали.[61]

---

[60] *Никитенко*, с. 32—33.

[61] *Левин Ю. Д.* М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича, с. 454. Ср. оригинал:

Noc była najpiękniejsza! Pamiętam dziś jeszcze:
Na kilka godzin pierwej wylały się deszcze,
Cała ziemia kroplistą, połyskała rosą.

Выделенные слова в оригинале отсутствуют. Но такие своевольные отступления уже в этом раннем переводе сравнительно редки, и в дальнейшем Вронченко все реже прибегал к условному поэтическому языку. Например, в фрагментах из «Конрада Валленрода» такие «отсебятины» попадаются лишь случайно.[62] Зато в этом переводе мы находим места, исполненные истинной поэтической силы, как, например, в словах Валленрода:

Теперь решится все: неотвратима
Всем Орденом желанная война;
Вчера послы к нам прибыли из Рима:
Отвсюду тучей грозной племена
Текут во рвеньи набожном за нами;
Все вопиет, да перед их полками
Несу я в Вильно веры знамена́...[63]

Еще более характерен для переводческой манеры молодого Вронченко «Гамлет». Это был первый русский точный перевод пьесы Шекспира, сделанный с оригинала. Вронченко, как правило, стремился донести до читателя шекспировскую мысль во всей ее сложности, глубине и значительности.

В лучших местах своего перевода ему удалось, соблюдая точность в передаче мысли, сохранить дух и поэтическую силу подлинника. Вот, например, страстная речь Гамлета, обращенная к Лаэрту на могиле Офелии:

Скажи, что хочешь сделать ты? — Сражаться,
Лить слезы, в грудь разить себя, поститься,
Пить острый оцет, крокодилов жрать?
Я тож хочу! — или стенать ты станешь,
В досаду мне к ней бросишься в могилу? —
Вели зарыть себя — и я зароюсь!..[64]

Особенно хорошо удавались Вронченко лирические места трагедии. «Вообще там, где драматизм переходит в лиризм и требует художественных форм, — писал позднее Белинский, — с г. Вронченком невозможно бороться».[65] Например, в словах тени, обра-

---

[62] Например, в «Повести Вайделота» говорится, что Вальтер провел вечер «у ног *восхищенной* супруги» (Моск. телеграф, 1828, ч. 21, № 10, с. 191), тогда как у Мицкевича сказано просто: «u nóg Aldony».

[63] Одесский альманах на 1831-й год, с. 103. Ср.: Konrad Wallenrod, III, 274—280.

[64] Гамлет, с. 170. Ср. оригинал:

'Swounds, show me what thou'lt do:
Woo't weep? woo't fight? woo't fast?
woo't tear thyself?
Woo't drink up eisel? eat a crocodile?
I'll do it. — Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave?
Be buried quick with her, and so will I...

(V, 1, 296—301)

[65] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 434.

щенных к Гамлету, переводчику удалось достичь высокой поэтичности:

Я дух бесплотный твоего отца;
Я осужден блуждать во мраке ночи,
А днем в огне томиться гладом, жаждой,
Пока мои земные преступленья
Не выгорят в мучениях. О, если б
Я властен был открыть тебе все тайны
Моей темницы! Лучшее бы слово
Сей повести тебе взорвало сердце,
Оледенило кровь и оба глаза,
Как две звезды, исторгнуло из мест их,
И распрямив твои густые кудри,
Поставило б отдельно каждый волос,
Как гневного щетину дикобраза! [66]

Впервые Шекспир, представленный русским читателям, заговорил приличествующим ему языком. Вронченко не смущали сложные шекспировские метафоры, как, например, в следующих словах Короля:

There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood;
And, I do doubt, the hatch and the disclose
Will be some danger...

(III, 1, 173—176)

Грусть в его душе
Неведомый насиживает замысл;
И порожденье тайного птенца
Нам может быть опасно.[67]

Однако Вронченко далеко не всегда мог преодолеть стоявшие перед ним трудности. В его переводе нередки нескладные буквализмы, насилующие язык, лишенные поэтической жизни, вроде следующих слов Короля:

И как зовомый к двум равно деяньям,
Что предпринять, не зная, в обоих
Я медлю.[68]

Отличительной чертой перевода Вронченко является определенная стилистическая приподнятость, не зависящая от оригинала. Так, например, грубому выражению Гамлета (речь идет о Короле): «Then trip him, that his heels may kick at heaven» (III, 3, 93 — «Тогда сшиби его, чтоб он брыкнул пятками небо») в переводе придана величественность: «... порази тогда, / Чтоб, пяты к небу обратив, он пал».[69]

Той же цели служат архаические славянизмы, в изобилии встречающиеся в переводе: сей, почто, сродник, поспех, персть,

---

[66] Гамлет, с. 35.
[67] Там же, с. 85—86.
[68] Там же, с. 109; ср.: Hamlet, III, 3, 41—43.
[69] Гамлет, с. 110.

млеко, живот (жизнь), плесны, власы, вежды, матерь, мниться, потщиться и мн. др. В этом проявилась отличительная черта стиля самого Вронченко, которую он придавал переводам независимо от оригинала. Его раннее пристрастие к одической традиции XVIII в. было подкреплено в дальнейшем наставлениями А. Ф. Мерзлякова, который несомненно способствовал становлению его литературного вкуса. В какой-то мере Вронченко, возможно, ориентировался и на стилистику так называемых младших архаистов, к числу которых принадлежал и В. К. Кюхельбекер — страстный поклонник и пропагандист Шекспира.

Архаизованная лексика в сочетании с усложненным синтаксисом, отрывистыми, сокращенными выражениями (вследствие стремления к эквилинеарности) делали часто перевод Вронченко темным, тяжелым, неудобочитаемым. Приведем, к примеру, два фрагмента из монолога Гамлета «Быть или не быть?»:

Уснуть? — Но сновиденья? — Вот препона:
Какие будут в смертном сне мечты,
Когда мятежную мы свергнем бренность,
О том помыслить должно <...>
. . . .
Так робкими творит всегда нас совесть;
Так яркий в нас решимости румянец
Под тению тускнеет размышленья,
И замыслов отважные порывы,
От сей препоны уклоняя бег свой,
Имен деяний не стяжают.[70]

Из ранних переводов Вронченко 1820-х годов «Гамлет» привлек наибольшее внимание. Сказались не только достоинства перевода, но и интерес к Шекспиру, особенно возраставший в эти годы. А. В. Никитенко вспоминал впоследствии: «Нам памятно, какое сильное впечатление произвел Гамлет в переводе Вронченки, когда он появился в свет, на тогдашнее образованное наше общество и молодое поколение. Дух Шекспира впервые проник в умы и возбудил в них живое сочувствие к поэтической правде, к изображению глубоких, невымышленных таинств человеческого сердца и судьбы. . .».[71]

Никитенко, возможно, несколько преувеличил широту резонанса, вызванного переводом Вронченко, но одобрение было действительно единодушным. В похвалах переводчику объединились периодические издания различных, часто противоположных направлений: «Московский телеграф» и «Сын отечества», «Литературная газета» и «Северная пчела».[72] Как свидетельствовал впоследствии П. А. Плетнев, после появления перевода Вронченко «не читавшие подлинника только теперь постигнули, что такое Гамлет и его судьба».[73]

---

[70] Там же, с. 81—82.
[71] *Никитенко*, с. 35.
[72] См.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 256.
[73] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. СПб., 1885, т. 2, с. 443.

В то же время не остались незамеченными недостатки языка переводов. Рецензент «Московского телеграфа», не находя в русском «Гамлете» «той поэтической гармонии выражения, какая звучит в стихах Шекспира», выражал наивное пожелание, чтобы переводчик «с превосходным даром хорошо понимать и верно передавать Шекспира <...> соединил отчетливость и гармонию стихов, например, Пушкина(!) ...».[74] Сам Пушкин, по свидетельству К. А. Полевого, говорил о переводах Вронченко: «Да, они хороши, потому что дают понятие о подлиннике своем; но та беда, что к каждому стиху Вронченки привешена гирька!».[75]

И чем дальше, тем эти недостатки становились ощутимее вследствие стремительного развития в пушкинскую пору русского литературного языка вообще и переводческого языка, в частности. Белинский писал в 1838 г., что, хотя Вронченко и доказал, «что переводить Шекспира — его дело», «ложное понятие о близости перевода и о русском слоге лишили его успеха на поприще, которое он избрал с такою любовию».[76] Показательно, что Кюхельбекер, который по выходе «Гамлета» писал о своем единомыслии с Вронченко, спустя шесть лет оценивал его переводы иначе: «Они, правда, почти надстрочные, но вернее ли? Где у Вронченки гармония стихов Мильтона? сила и свобода Шекспировы? Все у него связано, все приневолено, везде виден труд, везде русский язык изнасильствован».[77]

Критика Кюхельбекера была в известном смысле самокритикой (свои недостатки всегда виднее у другого). Он решительным образом принялся за переработку своих переводов Шекспира и впоследствии завещал издать только те из них, которые успел переработать.[78] И Вронченко занялся редактированием своего «Гамлета», стремясь устранить буквалистскую тяжеловесность. При этом он, по-видимому, ориентировался на стиль пушкинской драматургии. Вот, к примеру, отрывки из второй редакции монолога «Быть иль не быть?», соответствующие приведенным выше:

Уснуть, а, может быть, и видеть сны?
Вот это и пугает нас! Не зная,
Чтó нам во сне посмертном может сниться,
Мы размышляем, медлим.
. . . .
Так в нас рассудок поселяет робость,
Так под его дыханием холодным
Румяный блеск решимости тускнеет,
И замыслы отважные, смиряясь
В своих порывах, не дерзают стать
Из мыслей делом.[79]

---

[74] Моск. телеграф, 1830, ч. 36, № 21, с. 81.

[75] *Полевой К. А.* Записки. СПб., 1888, с. 274.

[76] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 2, с. 428—429.

[77] *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи, с. 306 (дневниковая запись 17 апр. 1834 г.).

[78] См.: *Кюхельбекер В. К.* Лирика и поэмы. Л., 1939, т. 1, с. LXXVIII. — См. также публикацию «Макбета» в переводе Кюхельбекера: Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 30—58.

[79] Цит. по: *Никитенко*, с. 58.

Судя по сохранившейся ее части,[80] новая редакция перевода Врончено превзошла бы не только вольный перевод Полевого, но и перевод А. И. Кронеберга, считавшийся лучшим в XIX в.[81]

Во втором своем полном переводе пьесы Шекспира — «Макбете» — Вронченко, как мы уже отмечали, следовал тем же переводческим принципам, что и прежде. Однако сопоставление перевода с подлинником показывает, что критика недостатков «Гамлета» была им учтена. В новом переводе он позволил себе больше свободы, внимательнее относился к языку, реже допускал тяжелые обороты, архаическую лексику[82] и т. д. Благодаря этому язык перевода при большой его точности был сравнительно легче, чем в «Гамлете». Приведем для примера начало монолога Макбета перед убийством Дункана:

Что вижу я перед собой? Кинжал!
И рукоять обращена ко мне!
Дай взять себя! Рука хватает воздух!
Ужель ты, призрак грозный, осязанью
Не подлежишь, как взору? Иль ты только
Кинжал души, лишь образ, воспаленным
Созданный мозгом?[83]

Последующая правка в черновой рукописи показывает, что Вронченко и дальше стремился придать бо́льшую естественность речи героев. Ограничимся одним примером. Обращение Макбета к гостям после явления призрака Банко (д. III, сц. 4) и в печатном тексте уже выглядело вполне естественно:

Виноват,
Друзья! Я напугал вас. Я подвержен
Болезни странной, хоть и не опасной, —
Домашние привыкли к ней.[84]

Однако переводчика, видимо, не удовлетворял отрывистый характер речи, и он хотел добиться большей плавности и простоты:

Не взыщите
И не пугайтесь, дорогие гости.
Тут ничего нет важного: болезнь —
Домашние привыкли к ней.[85]

При переводе «Макбета» Вронченко чувствовал себя свободнее, чем раньше. В некоторых случаях он отказывался от пере-

---

[80] ИРЛИ, 19568/CXXXIIб.2; Никитенко (с. 55—58) опубликовал лишь отрывок 1-й сцены III действия.

[81] М. Л. Михайлов, сравнивая два перевода «Гамлета», отмечал: «Вронченко был гораздо больше поэт, чем старательный Кронеберг» (*Михайлов М. Л.* Соч. М., 1958, т. 3, с. 47).

[82] Памятуя, вероятно, прежние упреки критики, Вронченко специально оговаривал в примечаниях: «...некоторая напыщенность слога в разных местах пиесы, особенно же во 2-м явлении I-го действия, не есть дело моего произвола: в подлиннике то же самое» (Макбет, с. 142).

[83] Макбет, с. 32.

[84] Там же, с. 71.

[85] ИРЛИ, 19570/CXXXIIб.2, с. 69.

дачи особо замысловатых шекспировских метафор (например, вместо «Привинти смелость к положенному ей месту» — «But screw your courage to the sticking-place» (I, 7, 60) — «Смело берись за дело»),[86] упрощал некоторые сложные выражения, снимал концевые рифмы, считая их несущественными, отступал от оригинала в заклинаниях ведьм и т. д. Все эти «вольности» (весьма, правда, ограниченные на фоне современной ему переводческой практики) имели целью сделать перевод легче и естественнее.

Большим поклонником нового перевода был Белинский. «Несмотря на видимую жесткость языка в иных местах, — писал он, — от этого перевода веет духом Шекспира, и когда вы читаете его, вас объемлют идеи и образы царя мировых поэтов».[87] Тем не менее перевод не имел успеха и прошел почти незамеченным. Как сообщал Белинский В. П. Боткину 19 февраля 1840 г., «„Макбета“, переведенного *известным* литератором — Вронченко, разошлось ровно ПЯТЬ экземпляров».[88]

Эволюция, хотя и весьма ограниченная, переводческих принципов Вронченко отразилась на изложении этих принципов, предпосланном изданию последнего его перевода — «Фауста» Гете. Здесь он писал: «При переводе обращалось внимание: прежде всего на верность и ясность в передаче мыслей, потом на силу и сжатость выражения, а потом на связность и последовательность речи, так, что забота о гладкости стихов была делом не главным, а последним. Разумеется, что это общее правило, принятое переводчиком вследствие внимательного изучения подлинника, не могло остаться без исключений: иногда выражение уместное предпочтено сильному, но несообразному с характером говорящего лица; иногда бойкости оборота или стиха пожертвовано формою мысли, если, то есть, мысль не изменилась чрез то в своей сущности; иногда, наконец, хотя и редко, верность поэтическая признана важнейшею, нежели близкая передача подробностей».[89]

Вронченко уже считает нужным прибегать к отступлениям от оригинала, закономерность которых он стремится обосновать таким образом. При этом, однако, он нимало не освобождает себя от обязанности донести до читателя всю полноту содержания и сопровождает перевод примечаниями, где «означены как подобного рода отступления, так и места, которые в подлиннике неясны и могут быть поняты иначе, нежели как они выражены в переводе».[90]

Соответственно своим установкам Вронченко добивался в переводе большей точности. Его «Фауст» свободен от произвольных

---

[86] Макбет, с. 28.
[87] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1954, т. 4, с. 181.
[88] Там же, 1956, т. 11, с. 452.
[89] Фауст, с. I—II. — См. разбор перевода: *Pohl W.* Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim-am-Glan, 1962, S. 37—54.
[90] Фауст, с. II.

«отсебятин», какими отличались близкие по времени другие русские переводы трагедии Гете (Губера, Струговщикова). Но ограниченность поэтического дарования не дала ему возможности полноценно передать необычайное богатство поэтического строя произведения, где сложно переплетены самые различные жанровые и стилистические элементы: трагическая патетика и острая сатира, философские раздумья и бытовая разговорная речь, лирические излияния и пейзажные картины, ода и эпиграмма, рифмованный и белый стих и т. д. Присущий переводу Вронченко налет суховатой жесткости не воссоздает лирической атмосферы оригинала. Вот, например, начало монолога Фауста в 1-й сцене, когда он, выронив чашу с ядом, отзывается на хор ангелов:

Почто вы, звуки, мощны и отрадны,
Меня здесь в прахе ищете? к чему?
Гремите там, где к вам сердца не хладны —
Я слышу благовест, но веры не иму;
А чудеса суть чада Веры!
Я не дерзаю вознестись в те сферы,
Откуда глас спасения гремит;
Но, с детства мне знакомый, он мирит
Меня и ныне с жизнью опостылой![91]

Содержание оригинала передано достаточно верно и полно. Сохранено число строк, хотя порядок рифмовки несколько нарушен. Помимо общей жесткости тона бросается в глаза не оправданное оригиналом, но присущее вообще стилю Вронченко употребление архаизмов: «почто», «хладны», «иму», «суть», «глас». В первой сцене мы встречаем: «зрак», «ветр», «лик», «крыла», «свирепство», «скляница», «возмочь», «вкушать», «ничтожить», «нарицать», «подъяться», «препинать», «разоблокать», «тмиться», «ширять», «веще», «днесь», «издревле» и т. п.

Лучше удался Мефистофель, для передачи иронических сентенций которого стих Вронченко подходил несравненно больше.

---

[91] Там же, с. 39. Ср. оригинал:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.
Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt
der Glaube;
Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.
Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,
Woher die holde Nachricht tönt;
Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.

(V. 762—770)

(Зачем вы, звуки небесные, могущественно и кротко ищете меня во прахе? Звучите там, где живут мягкосердечные люди. Вашу весть я слышу хорошо, но нет у меня веры; а чудо — любимое дитя веры. В те сферы, откуда звучит эта милая весть, я не дерзаю больше стремиться, и все же этот звук, к которому я привык с юности, вновь теперь зовет меня к жизни).

Зато наивная простота Маргариты в переводе исчезла, и хотя переводчик старательно вводил в ее реплики просторечную лексику, они звучали неестественно. Например:

Как эта к нам шкатулочка зашла?
Кажись, что шкап я заперла.
Как странно? Что же бы в ней было?
Никак, покуда я ходила,
Принес кто матушке в заклад?
Дай, отопру — вот, есть замочик,
А вот и с ключиком снурочик.
(отпирает)
Ах, бог мой, что за вещи! клад,
Каких я с роду не видала!..[92]

Но были у Вронченко и удачи, как, например, монолог Фауста в сцене «За городскими воротами», о котором Тургенев, оценивавший в целом перевод весьма критически, писал: «Мы уверены, что все читатели „Фауста“ отрадно отдохнут на следующих стихах ‹...›:

Взгляни на город — разостлан в долине,
Отсюда он видится, как на картине:
Быстро из узких старинных ворот
Сыплется плотной гурьбою народ —
Всякий на солнце выходит сегодня
Праздновать день воскресенья господня ‹...›
. . . .

Прекрасно... О, si sic omnia!».[93]

В примечаниях Вронченко педантично отмечал малейшие отступления от мысли подлинника. Например, по поводу слов Духа земли в 1-й сцене: «Так, по шумному вечности рея станку / Божеству я одежду живущую тку» — в примечании говорится: «В точности: „Так работаю я за шумным станком времени и тку божеству живую одежду“».[94] Впрочем, Вронченко использовал примечания и для того, чтобы намекнуть читателям о вынужденных цензурных заменах. Так, в «Прологе на небе» (в переводе: «Пролог II. В пространстве»), где у Гете представлены архангелы Рафаил, Гавриил и Михаил и сам господь (der Heer), у Вронченко архангелы названы безымянно «чистыми духами», а господь — «одним из духов» и в тексте допущены некоторые сокращения. В примечании же указано: «Второй пролог переведен с некоторыми отступлениями и с пропуском нескольких стихов. В подлиннике три Чистые Духа, поющие Гимн, названы по именам, говорящий с Мефистофелем тоже назван. На русском некоторым речам дана, по необходимости, иная форма; мысли же

---

[92] Фауст, с. 131.

[93] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч. М., 1978, т. 1, с. 230—231 (далее: *Тургенев И. С.* Соч.).

[94] Фауст, с. 29, 236. — Ср. оригинал: «So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit, / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid» (V. 508—509).

пролога сохранены почти вполне — из главных не пропущено ни одной».[95]

Решительное неприятие «подразумевательной символистики» немецких комментаторов, отказ от «мудрствования», что он декларировал в приложенном к переводу «Обзоре обеих частей Фауста», побудили Врончепко передать принципиальную ключевую строку из «Пролога на небе» по-своему: «Человек / Рад мудрствовать во весь свой век, / А мудрствуя, нельзя не заблуждаться»,[96] тогда как в оригинале — «Es irrt der Mensch so lang er strebt» (V. 317 — «Человек заблуждается, пока он стремится»). И это переосмысление глагола «streben» как «мудрствовать» наложило отпечаток и на перевод, в целом точный, и особенно на интерпретацию трагедии в «Обзоре».[97]

Перевод Врончепко был встречен с интересом и одобрением. Положительные отзывы о нем печатались в «Современнике» и «Москвитянине», «Русском инвалиде» и «Библиотеке для чтения», «Финском вестнике» и даже «Маяке». Но толкование трагедии и теоретические установки вызвали возражения. Наиболее значительным откликом явилась обширная статья И. С. Тургенева в «Отечественных записках», где он изложил свой взгляд и на трагедию Гете, и на интерпретацию ее у Врончепко, и на перевод. Отдавая «полную справедливость» «добросовестной отчетливости» и «терпеливому трудолюбию» переводчика, Тургенев тем не менее заявлял: «... но он не поэт, он даже не стихотворец; ему недоступно то, что составляет тайную гармонию стиха». И далее: «Мы не чувствуем единой, глубокой, общей связи между автором и переводчиком, но находим много связок, как бы ниток, которыми каждое слово русского „Фауста“ пришито к соответствующему немецкому слову».[98]

Особенно неприемлемым для Тургенева был «Обзор» с его антиинтеллектуализмом, «какое-то странное озлобление против философии и разума вообще и против немецких ученых в особенности». И показывая, как идейные установки сказались на переводе, Тургенев приходил к выводу: «Ненависть к „мудрствованию“ побеждает в почтенном переводчике собственную его добросовестность, не подлежащую никакому сомнению; он переводит неверно... не переставая руководиться здравым рассудком».[99] Заключающая статью Тургенева общая характеристика переводов Врончепко представляет, на наш взгляд, исторически

[95] Фауст, с. 234. — Подробнее о цензурных заменах см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 419—420.

[96] Фауст, с. 18. — В примечании Врончепко счел нужным оговориться: «В точности: „стремясь (т. е. вперед)“ или „домогаясь (т. е. желаемого)“. В подлиннике это выражено одним словом „streben“» (с. 234).

[97] См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 420—422.

[98] *Тургенев И. С.* Соч., т. 1, с. 228, 230.

[99] Там же, с. 220, 222. — См. также: *Клеман М.* Пометки И. С. Тургенева на переводе «Фауста» М. Врончепко. — Лит. наследство, 1932, т. 4—6, с. 943—957; *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода: (Лингвистические проблемы). 4-е изд. М., 1983, с. 56—57, 275.

верную оценку его переводческой деятельности: «Как работа приуготовительная, его переводы всегда приносили большую пользу: они знакомили публику с произведениями замечательными, возбуждали и поощряли других; его „Макбет", его „Гамлет" отличаются довольно определенным колоритом; мы не можем забыть, что любовь к Шекспиру собственно *им* возбуждена в кругу наших читателей. Но „Фауст" Гете, сознаемся откровенно, превзошел его силы ‹. . .›. Бесспорно, перевод г. Вронченко несравненно выше какого-нибудь вялого подражания „Фаусту", написанного пустозвонными ямбами; читатели с удовольствием и пользою прочтут этот новый перевод; но считать труд г. Вронченко окончательным мы не можем, хотя и будем удовлетворяться им до тех пор, пока не явится der rechte Mann, как говорят немцы».[100]

---

[100] *Тургенев И. С.* Соч., т. 1, с. 234—235.

3



Э. И. Губер — переводчик «Фауста» Гете

Переводом «Фауста» М. П. Вронченко завершил свой вклад в русскую переводную литературу. Однако это был не первый русский перевод трагедии Гете. Помимо отдельных более или менее случайных фрагментарных опытов, публиковавшихся с конца 1810-х годов,[1] полный перевод первой части трагедии появился в печати за шесть лет до перевода Вронченко и принадлежал он поэту уже следующего, не пушкинского, а лермонтовского поколения — Э. И. Губеру. Именно этот перевод и прославил Губера и даже заслонил в глазах современников и последующих поколений его оригинальное поэтическое творчество. И. И. Панаев вспоминал, что Губер «появился с большим эффектом на литературном поприще как переводчик „Фауста“».[2] А по утверждению М. Л. Михайлова, его имя получило известность «не столько за собственные его произведения, сколько за перевод Гетева „Фауста“».[3] Как переводчик трагедии Гете он упоминается в воспоминаниях Тургенева и Григоровича.[4]

Эдуард Иванович Губер, русский немец по происхождению, родился 1 мая 1814 г. в приволжской колонии Усть-Залиха Са-

---

[1] *Жуковский.* Мечта: (Подражание Гете) [Посвящение]. — Сын отечества, 1817, ч. 39, № 32, с. 226—227; *Грибоедов.* Отрывок из Гете: [Пролог в театре]. — Полярная звезда на 1825 год. СПб., с. 306—312; *Загорский М.* Царь Фулеский: (Из Гете). — Северные цветы на 1825 год. СПб., с. 325—326; *Веневитинов Д.* Монолог Фаустов в пещере: (из Гете). — Моск. вестн., 1827, ч. 1, № 1, с. 11—12; *Шевырев С.* Отрывок из междудействия к Фаусту: Елена. Соч. Гете. — Там же, ч. 6, № 21, с. 3—8; *Веневитинов Д. В.* Отрывки из Фауста: I. Фауст и Вагнер. (За городом); II. Песнь Маргариты; III. Монолог Фауста. (Ночь. Пещера). — В кн.: *Веневитинов Д. В.* Соч. М., 1829, ч. 1, с. 119—129; *Тютчев Ф.* Из Фауста: («Зачем губить в унынии пустом...») [из сц. «У ворот»]. — Галатея, 1830, ч. 11, № 5, с. 283—284; *Шишков 2-й А.* Из Гетева Фауста: [Пролог в театре]. — Одесский альманах на 1831 год. Одесса, 1831, с. 310—319.

[2] *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 134.

[3] *М. Л.* [*Михайлов*]. Сочинения Э. И. Губера. — Рус. слово, 1859, № 10, отд. 2, с. 23.

[4] См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Соч. М.; Л., 1967, т. 14, с. 14; *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 125.

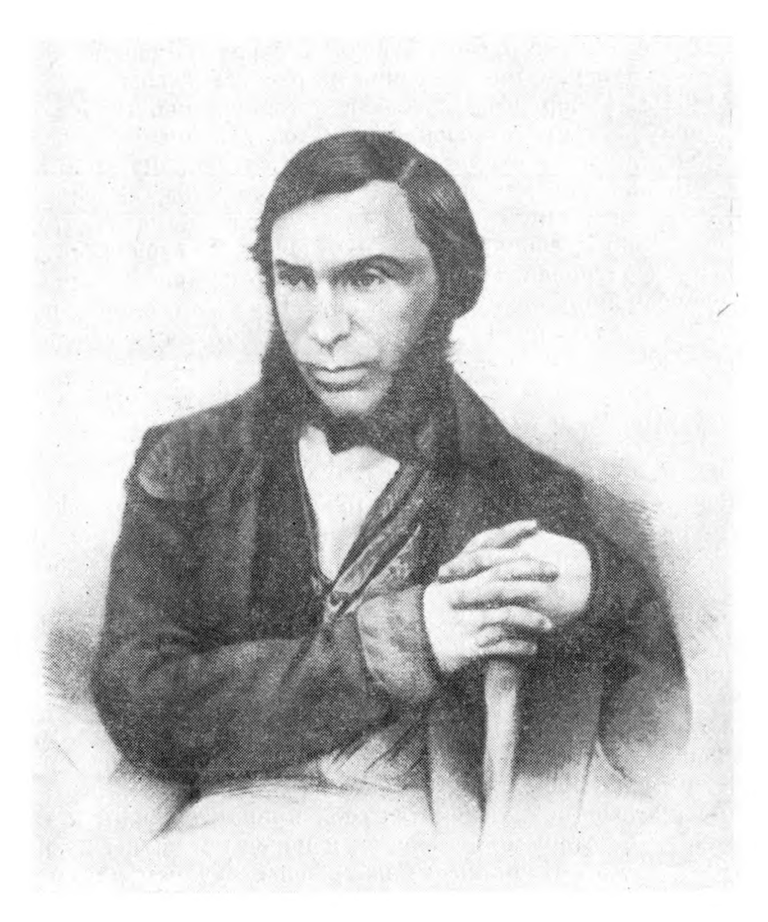
ратовской губернии в семье лютеранского пастора, поселившегося в России при Екатерине II.[5] Родным языком Губера был немецкий. Кроме того, под руководством отца в детстве овладел он латынью и древнегреческим. Вергилий, Гомер, а также немецкие поэты Гете, Клопшток и др. были его чтением с ранних лет. Уже тогда Губер пробовал писать немецкие и латинские стихи. С русским языком он начал знакомиться только с девяти лет, когда семейство переехало в Саратов, и Эдуард стал готовиться к поступлению в губернскую гимназию, куда был принят в 1824 г.

На духовное становление Губера оказал большое влияние Игнац Аврелий Фесслер (1756—1839), в то время суперинтендент лютеранской консистории в Саратове.[6] Уроженец Венгрии, человек широкого ума и учености, он в течение своей долгой и бурной жизни перебывал католическим монахом и лютеранским священником, преобразователем масонских лож и профессором восточных языков, историком и членом комиссии по составлению собрания российских законов, романистом и драматургом. Фесслер заинтересовался талантливым ребенком и, по-видимому, руководил его занятиями до своего отъезда в Петербург в 1826 г. Переезд самого Губера в столицу после блестящего окончания гимназии в 1830 г. состоялся под воздействием Фесслера. Несомненно, что Фесслер побудил его обратиться к «Фаусту» Гете и, склонный к мистицизму, оказал влияние на истолкование, которое переводчик дал трагедии. Впоследствии в автобиографической поэме «Антоний» Губер вывел Фесслера под именем Силь-

---

[5] Биографические сведения о Губере см.: *Соллогуб В.* Э. И. Губер. — СПб. ведомости, 1847, 20 апр., № 87, с. 405 (то же в кн.: *Соллогуб В. А.* Соч. СПб., 1856, т. 3, с. 59—65); Э. И. Губер. — Иллюстрация, 1847, т. 4, № 14, с. 220—221; № 15, с. 239—240; *Губер И.* Биографические заметки. — СПб. ведомости, 1847, 13 июля, № 157, с. 709—710 (то же в кн.: *Соллогуб В. А.* Соч., т. 3, с. 67—77); *Лонгинов М.* Воспоминание об Эдуарде Ивановиче Губере. — Моск. ведомости, 1857, 12 нояб., № 136, Лит. отд., с. 603—604; *Тихменев А. Г.* Э. И. Губер: Биографический очерк. — В кн.: *Губер Э. И.* Соч. СПб., 1860, т. 3, с. 221—358 (ниже в ссылках: *Тихменев*); *Дубл...й* [*Дублицкий*] *А. А.* Наш саратовский поэт Губер. — Саратовский дневник, 1879, 29 апр., № 88, с. 1; *Хованский Н. Ф.* Очерки по истории г. Саратова и Саратовской губернии. Саратов, 1884, вып. 1, с. 107—115; *Житков С.* Биографии инженеров путей сообщения. СПб., 1889, вып. 1, с. 22—25; Э. И. Губер. — Всемирная иллюстрация, 1897, т. 57, № 18, с. 417—420; Э. И. Губер: (по поводу 50-летия со дня смерти). — Новое время, 1897, 12 (24) дек., № 7588, с. 6—7; *Деген Е.* Э. И. Губер как поэт и первый русский переводчик «Фауста». — Cosmopolis, 1898, т. 10, № 4, с. 34—36, № 5, с. 162—169 (ниже в ссылках: *Деген*); *Соколов С. Д.* Саратовцы — писатели и ученые: (Материалы для биобиблиографического словаря). — Тр. Саратов. ученой архивной комиссии, 1913, вып. 30, с. 336—338; *Киселев В. С.* Э. И. Губер: Биографическая справка. — В кн.: Поэты 1840—1850-х годов. М.; Л., 1962, с. 163—166. (Б-ка поэта. Малая сер. 3-е изд.).

[6] См.: *Висковатов П. А.* Эдуард Губер и Фесслер: (этюд). СПб., 1897. 38 с. — О Фесслере см. также: *Пыпин А. Н.* Общественное движение в России при Александре I. СПб., 1885, с. 303—310; *Zolnai B.* Ungarn und die Erforschung des Jansenismus. IV. Ignaz Aurel Fessler. — In: Deutsch-slawische Wechselseitigkeit in sieben Jahrhunderten. Berlin, 1956, S. 134—142.



Эдуард Иванович Губер

вио, сделал его своеобразным Мефистофелем при Фаусте-Антонии.

В Петербурге Губер поступил в Институт корпуса путей сообщения, из которого в 1834 г. был выпущен в чине прапорщика. До 1839 г. он служил военным инженером и, выйдя в отставку в чине капитана, поступил в Канцелярию главноуправляющего путей сообщения. В 1842 г. он оставил и гражданскую службу и жил литературным трудом до своей ранней смерти, наступившей 11 апреля 1847 г. в результате хронической сердечной болезни.

Литературным творчеством Губер занимался с детства. Упомянутые выше детские латинские и немецкие стихи он писал с семи лет в тетради, горделиво озаглавленной: «Полное собрание сочинений Эдуарда Губера. Издать после его смерти». Позднее, в 1828—1830 гг., он завел другую тетрадь под названием

«Опыты в стихах и прозе Эдуарда Губера», бо́льшую часть которой занимали уже произведения на русском языке.

В 1831 г. Губер дебютировал в петербургской газете «Северный Меркурий» стихотворением «Разочарованный». В дальнейшем он публиковал стихи в журналах «Телескоп», «Сын отечества», «Библиотека для чтения», «Современник», «Русский вестник», а также в «Литературной газете» и альманахах. Подготовленный в 1835 г. сборник его стихотворений не увидел света, хотя и был процензурован. Издать свои стихи отдельной книжкой Губеру удалось лишь спустя десять лет.[7] После его смерти остались неопубликованная поэма «Прометей» (1845) и незавершенные поэмы «Антоний» и «Вечный жид».[8]

С конца 30-х годов Губер выступал в печати как критик и историк литературы, главным образом немецкой. В 1840—1842 и 1846—1847 гг. он был постоянным сотрудником «Библиотеки для чтения», помещая статьи в отделах «Критика» и «Литературная летопись». В 1847 г. он принял приглашение редактора «С.-Петербургских ведомостей» А. Н. Очкина и незадолго до смерти писал для этой газеты фельетоны под рубриками «Театральная хроника» и «Петербургская летопись».

Как поэт Губер принадлежал к эпигонам романтизма. Сверстник Лермонтова, он вступил на литературное поприще в мрачную последекабрьскую пору 30-х годов, когда разочарование и отчаяние овладели русским образованным обществом, когда зарождался русский гамлетизм и в лирике преобладала мрачная рефлексия, а мотивы протеста сменялись скорбной резиньяцией.

Литературно-общественная позиция Губера была в достаточной мере неопределенной. Он считал себя принадлежащим к «партии Пушкина»,[9] с которым был знаком и перед которым глубоко благоговел.[10] Гибель Пушкина была тяжелым ударом для молодого поэта, и он откликнулся на нее одним из лучших своих стихотворений «На смерть Пушкина». Но тогда же, в середине 30-х годов, Губер сблизился с Гречем, пригласившим его участвовать в Энциклопедическом словаре Плюшара, и с интересом посещал «четверги» Греча.[11] В конце 30-х—начале 40-х годов он сходится с литераторами и художниками, близкими к официальным кругам, противниками передового реалистического направления: Н. А. Полевым, Н. В. Кукольником, О. И. Сенковским, П. П. Каменским, К. П. Брюлловым, Ф. П. Толстым. И в то же время Губер не примыкал ни к одному из лагерей. Панаев был прав, когда причислял его к литераторам, которые «колебались между

---

[7] Стихотворения Эдуарда Губера. СПб., 1845. 112 с.

[8] «Антоний» и «Вечный жид» опубликованы в посмертном издании: *Губер Э. И.* Соч. СПб., 1859, т. 1, с. 257—428; «Прометей» — в «Русской мысли» (1883, № 1, с. 1—16).

[9] См.: *Тихменев*, с. 263—264, 268.

[10] В ноябре 1836 г. Пушкин читал у Губера «Русалку» (см.: Рус. архив, 1897, т. 1, № 3, с. 342).

[11] См.: *Тихменев*, с. 264.

„Библиотекой для чтения“ и „Отечественными записками“, не имея особенного влечения ни к одному из этих журналов».[12]

Отношение Губера к реалистической натуральной школе было двойственным. Он приветствовал сближение литературы с живой жизнью, с действительностью, но одновременно выдвигал романтическое требование, чтобы противоречия действительности получали разрешение в вечном свете бесконечной идеи.[13] За это его критиковал Белинский.[14] Но когда Гоголь выпустил печально известные «Выбранные места из переписки с друзьями», Губер решительно осудил книгу, заявив, что признанный писатель «изменил и призванию своему и искусству» (III, 220).[15] Белинский приветствовал статью Губера как «замечательное и отрадное явление».[16] Он даже признавался Боткину: «Мне кажется, что она — моя, украдена у меня и только немножко ослаблена».[17]

Среди современников Губер стяжал репутацию мрачного поэта. Бо́льшая часть его лирики удивительно однообразна. Из стихотворения в стихотворение поэт скорбит о своей участи, шлет проклятия «грозному року», обрекшему его на безрадостное существование. Разочарование, сомнение в истине, скука жизни — обычные его мотивы. Все человеческое существование, согласно Губеру, «Однообразный, вялый сон, / Могила жизни до могилы» («Расчет», I, 153). Через его поэзию начиная с юношеских лет проходит кладбищенская тема, и само имя Губера в сознании современников ассоциировалось с погребальными образами.[18]

Лирический герой Губера одинок. Дружба в этом мире невозможна. Женская любовь лжива и продажна. Связи между людьми расторгнуты. На разные лады перепевает Губер «Думу» Лермонтова (доходя подчас до прямого парафраза),[19] но лишает эту

---

[12] *Панаев И. И.* Литературные воспоминания, с. 434—435.

[13] См.: *Губер Э.* Русская литература в 1846 году. — СПб. ведомости, 1847, 5 янв., № 4, с. 13—14.

[14] См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 90—98 (Современные заметки).

[15] Здесь и ниже ссылки в тексте главы с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской) даны по изданию: *Губер Э. И.* Сочинения, изданные под редакцией А. Г. Тихменева. СПб., 1859—1860. Т. 1—3.

[16] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1956, т. 12, с. 332 (письмо к В. П. Боткину от 17 февр. 1847 г.).

[17] Там же, с. 340 (письмо от 28 февр. 1847 г.).

[18] Карикатурист М. Л. Невахович в шарже «Шествие в Храм Славы» (Ералаш, 1846, № 24) изобразил в числе литераторв и Губера, восседающего с черепом в руках на гробе, который несут скелеты в саванах.

[19] У Губера лирический герой проклинает жизнь за то,

Что и́дя за толпой, я по тропе избитой
Не бросил яркого следа;
Что не оставлю я ни мысли плодовитой,
Ни благодарного труда.

(«Проклятие», 1844; I, 164)

Ср. в «Думе» Лермонтова:

тему широкого общественного звучания. Так же сужается социальный смысл и заимствованного у Пушкина противопоставления поэта и «черни» (стихотворения «Поэт и люди», «Судьба поэта», «Награда поэта»), в чем для Губера выражается фатальная обреченность поэта на одиночество в толпе. Пушкинские образы романтически гиперболизированы и огрублены.[20]

Стихи, близкие губеровским, можно было встретить в 30-е годы и у других поэтов. Но в 1845 г., когда Губеру удалось выпустить сборник стихотворений, перед литературой стояли уже новые задачи и его поэзия выглядела несвоевременной, устаревшей, тем более что образная его система была неоригинальной, изобиловала романтическими штампами. Белинский писал о сборнике: «Опоэтизированный эгоизм, вечно роющийся в пустоте своего скучного существования и выносящий оттуда одни стоны, хотя бы и искренние, теперь никому не новость и всем кажется пошлым».[21] А рецензент «Современника» указывал, что на всех стихотворениях Губера лежит «один колорит стихотворческой печали <...>. Довольно заметить, что повторение одних и тех же идей, одних и тех же картин, одних и тех же ощущений утомляет читателя».[22] Впрочем, Белинский признавал несомненным достоинством Губера «хорошо обработанный стих».[23] Вообще стихотворная техника Губера вызывала всеобщее одобрение, а Сенковский даже договорился до того, что утверждал: «Пушкинский стих остался у Эдуарда Ивановича. Он один — наследник и владетель этой драгоценности».[24]

Еще более неуместной поэзия Губера выглядела в пору революционной ситуации, когда поклонник покойного поэта А. Г. Тихменев в 1859—1860 гг. издал собрание его сочинений. Революционер М. Л. Михайлов с возмущением писал: «Это вечное плаканье не только несносно, оно отвратительно. Нигде не видно ни борьбы, ни негодования, ни силы; всюду беспомощное покорство, общие фразы о неудовлетворительности жизни, всюду вялое, плаксивое бессилие».[25] И за Губером упрочилась слава поэта

Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.

О зависимости Губера от Лермонтова см.: *Андроников И. Л.* Автор остается неизвестным. — В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 321.

[20] О влиянии Пушкина на Губера см.: *Иезуитова Р. В.* Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6. Реализм Пушкина и литература его времени. Л., 1969, с. 88—90.

[21] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1955, т. 9, с. 123.

[22] Современник, 1845, т. 38, № 6, с. 384—385.

[23] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 9, с. 121.

[24] Библиотека для чтения, 1845, т. 70, № 6, отд. 6, с. 15.

[25] Рус. слово, 1859, № 10, отд. 2, с. 26.

бессильной скорби и разочарования.[26] Правда, такой взгляд не учитывал изменений в поэзии Губера в последние годы его жизни. В ней появились новые социальные мотивы. Поэта волнует судьба обездоленного крестьянина («Думал мужик: „Я хлеб продам...“», «У люльки»), трагедия бедной женщины в городе («Я по комнате хожу...», «В эту ночь, чуть горя...») и т. д. Но эти стихи были опубликованы лишь в 1859—1860 гг., когда общее мнение о поэзии Губера уже сложилось.

По цензурным соображениям долгое время после смерти Губера не могла быть издана его драматическая поэма «Прометей». Она увидела свет в 1880-е годы. «Прометей» как будто создан совсем иным поэтом — тираноборцем, протестантом. Устами своего героя, поверженного, но не сломленного, он бросает вызов властителю неба Зевесу: «Я твоего не признаю закона. — / Твоя скала мне служит вместо трона, / Я и в цепях свободен и велик!».[27] Этой гордой непокорности Прометей учит созданных им людей. И они, погибая от молний Зевеса, шлют богу свои проклятия.

Таким образом, последние произведения вносят некоторые коррективы в установившийся взгляд на характер поэзии Губера.[28]

С оригинальным творчеством была тесно связана переводческая деятельность поэта. Переводы Губера немногочисленны, он переводил лишь то, что соответствовало его чувствам и настроениям. Перед его глазами — пример Жуковского, к которому он с юношеских лет относился с восторженным обожанием. Попав в Петербург, Губер пишет на родину: «...я видел Жуковского! Так, я видел того, кто создал для русского — творенья Шиллера, кто начертал свое имя в скрижали бессмертия».[29]

Он и сам обращается к Шиллеру, в чьем творчестве находит созвучие собственным мыслям. «...Пламенные мысли Шиллера и теперь волнуют грудь мою и стремят ее к высокому и неприступному, — пишет он, — его вера — моя вера <...> святая истина, проповедуемая им, — мой лучший идеал, мой ум, мое сердце, мое чувство, воля, — вся жизнь моя!».[30] Он перевел четыре философских стихотворения Шиллера («Стремление», «Надежда», «Слова веры», «Закрытый истукан в Саисе»), придав им свойственный его собственной поэзии меланхолический колорит.

Еще больше привлекал Губера Гете. В сущности, за исключением случайного перевода из Гервега («Плохое утешение»), он переводил только Гете и Шиллера. Четыре стихотворения пере-

---

[26] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1949, т. 2, с. 742.

[27] Поэты 1840—1850-х годов, с. 200.

[28] На это указал Б. Я. Бухштаб в статье «Русская поэзия 1840—1850-х годов» (там же, с. 47—48).

[29] Цит. по: *Тихменев*, с. 248—249 (письмо Губера к М. А. фон Гойм от 6 нояб. 1830 г.).

[30] Там же, с. 251 (письмо Губера к Г. Я. Тихменеву осенью 1831 г.). — См. статьи Губера о Шиллере 1845 г. (III, 87—162).

вел он из Гете: «Границы человечества», «Странник», «Пусть счастье с ним гостит. . .», «Лучшее в свете. . .» (последние два объединены заглавием «Подражание Гете» — I, 225). Немецкий поэт оказал на Губера и прямое творческое воздействие. Упоминавшийся «Прометей» создан под непосредственным влиянием одноименной драматической поэмы Гете, причем от немецкого поэта к Губеру перешел не только сюжетный мотив создания Прометеем людей из статуй, но и богоборческий пафос.[31] Под впечатлением от баллады Гете «Erlkönig» написано одно из ранних стихотворений Губера «Что плачешь ты, малютка мой. . .» (I, 28—30). Отзвуки баллады «Der Sänger» обнаруживаются в стихотворении «Свободен я! царей гробница. . .». Мотивы, заимствованные из монологов Фауста, развиваются в стихотворениях: «Исповедь у гроба» (с эпиграфом из трагедии: «Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben!» и т. д.), «Стремление», «Смерть и время». А его автобиографическая поэма «Антоний», как уже отмечалось, была создана в качестве некоей параллели к трагедии Гете,[32] в осмысление которой Губер вкладывал много своего, личного.

«Фауст» занимал воображение Губера с юношеских лет, и уже тогда у него созрела идея воссоздать трагедию на русском языке. За перевод он принялся, по-видимому, вскоре после переезда в Петербург. В начале 1836 г. он сообщал своему брату Федору, что над переводом «сидел почти пять лет; в прошедшем году он был готов, но цензура его не пропустила, и я с досады разорвал рукопись. В нынешнем году я по настоянию Пушкина начал его во второй раз переводить».[33]

Историю участия Пушкина в судьбе перевода рассказал в воспоминаниях М. Н. Лонгинов. «Пушкин узнал, что какой-то молодой человек переводил Фауста; но сжег свой перевод как неудачный. Великий поэт, как известно, встречал радостно всякое молодое дарование, всякую попытку, от которой литература могла ожидать пользы. Он отыскал квартиру Губера, не застал его дома, и можно себе представить, как удивлен был Губер, возвратившись домой и узнавши о посещении Пушкина. Губер отправился сейчас к нему, встретил самый радушный прием и стал посещать часто славного поэта, который уговорил его опять приняться за Фауста, читал его перевод и делал на него замечания. Пушкин так нетерпеливо желал окончания этого труда, что объявил Губеру, что не иначе будет принимать его, как если он каждый раз будет приносить с собой хоть несколько стихов Фауста. Работа Губера пошла успешно».[34] Однако закончил новый перевод он только после смерти Пушкина и посвятил своего «Фауста» незабвенной памяти погибшего поэта.

---

[31] См.: *Веселовский А.* Этюды и характеристики. 2-е изд. М., 1903, с. 744.

[32] См.: *Деген*, с. 40—42.

[33] Цит. по: *Тихменев*, с. 268.

[34] Моск. ведомости, 1857, 12 нояб., № 136, Лит. отд., с. 603.

Рассказ Лонгинова был основан на поздних рассказах самого Губера и, возможно, преувеличивает степень участия Пушкина в переводе. Губер и сам утверждал в печати, что, принявшись за вторичный перевод «Фауста» «по настоятельному желанию Пушкина», он трудился «при его (Пушкина. — *Ю. Л.*) советах, под его надзором» и «многие места перевода исправлены Пушкиным».[35] Но последнее утверждение, как выяснилось, было вызвано недоразумением,[36] и в этой связи В. М. Жирмунский справедливо указывал на необходимость «относиться с осторожностью к легенде о прямом участии Пушкина в переводе Губера».[37]

Несколько отрывков из перевода Губера появились в периодической печати 1837—1838 гг.,[38] после чего первая часть «Фауста» была опубликована целиком.[39] И на этот раз трагедия Гете наткнулась на цензурные рогатки. В печатном тексте выпущено более 300 стихов, в которых суждения героев Гете о религии, духовенстве, монархах, политике и нравственности не соответствовали воззрениям на эти предметы, разрешенным в русской печати.[40] А предпосланное переводу предисловие, в котором Губер изложил историю легенды о Фаусте и толкование трагедии Гете, подверглось строгой автоцензуре. «...Я старался всеми силами, — писал Губер 2 сентября 1838 г. А. В. Никитенко о предисловии, — избежать всех казусных мест и применений».[41]

Два года спустя переводчик опубликовал в «Библиотеке для чтения» изложение второй части «Фауста» с включением переводных отрывков.[42] Полностью вторую часть он не переводил. Такое предпочтение первой части «Фауста» было характерно. И в дальнейшем большинство русских переводчиков трагедии ограничивались первой ее частью.

Как мы отмечали, в «Фаусте» Губер находил созвучие собственным настроениям. Однако, трудясь над трагедией, он ставил перед собою цель создать не собственные вариации на гетеанскую тему, но по возможности точное русское соответствие немецкому произведению. Иначе в 30-е годы и нельзя было поступить.

---

[35] *Губер Э.* Литературное объяснение. — Лит. прибавления к «Рус. инвалиду», 1837, 21 авг., № 34, с. 335.

[36] См. об этом: *Тихменев*, с. 271—275; *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1891, т. 2, с. 384—385 (в статье «Бек И. А.»).

[37] *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 412.

[38] Сцена из Фауста: Лес и пещера. — Современник, 1837, т. 8, № 4, с. 257—265; Последняя сцена из Фауста: Темница. — Альманах на 1838 год, изд. В. Владиславлевым. СПб., 1838, с. 157—168; Посвящение из Фауста. — Сын отечества и Северный архив, 1838, т. 1, № 1, отд. 1, с. 18—19; Отрывок из Фауста: Собор. — Лит. прибавления к «Рус. инвалиду», 1838, 26 февр., № 9, с. 166.

[39] Фауст. Соч. Гете. Перевод Э. Губера. СПб., 1838, XXXIV, 248 с.

[40] См. разбор этих изъятий: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 413—416.

[41] ИРЛИ, 18503/CXXIIб.3.

[42] *Губер Э.* Вторая часть Фауста. — Библиотека для чтения, 1840, т. 38, № 2, отд. 1, с. 173—218.

«Я старался по возможности, — писал Губер в предисловии, — сохранить в моем переводе все размеры подлинника, в котором форма так тесно связана с мыслию, так живо соответствует чувствам и положениям действующих лиц. Даже в тех местах, где Гете употреблял так называемые Knittelverse, жесткий, неправильный размер народных песен немецких и миннезингеров XVI столетия, я старался сохранить оригинальный колорит подлинника, несмотря на звуки непривычные и чуждые русскому уху» (II, с. XXXI). Таким образом, у Губера обнаруживается даже некоторая тенденция к формальному копированию оригинала, тенденция, встречающаяся у переводчиков-романтиков «второго поколения».

В то же время в передаче текста он сознательно чуждался буквализма. «Я не умел передать высоких красот оригинала, — замечает он по поводу последней сцены I части, — я в некоторых местах даже отступал от него, думая более о смысле, нежели о словах подлинника. Буквальный перевод не всегда бывает и точным переводом; по моему мнению, главное достоинство хорошего перевода состоит в том, что он по возможности производит то же впечатление, как и подлинник» (II, 284). Здесь уже, правда в примитивном еще виде, возникает понятие адекватности, предвещающее новую концепцию перевода.

Губер, как видим, стремился воспроизвести «Фауста» в истинном виде. Но этот «истинный вид» зависел от его истолкования трагедии. В предисловии он утверждал, что Гете сделал Фауста «символом нашего духовного стремления <...>. У него является Фауст отважным бойцом в страшной борьбе веры и познания, в борьбе, столь гибельной для мыслящего ума человека. Он стоит на страшной границе земного знания, там где прерывается слабая нить изучения <...>. Здесь кончается лукавое, бесполезное мудрствование, здесь одна только вера подает нам посох спасения <...>. Пройти сквозь мрак земных противоречий — его (человека. — *Ю. Л.*) назначение. Оно исполняется возвращением *к вере*. Конечный результат его борьбы заключается в отрадном успокоении религии» (II, с. XXV—XXVI). Как справедливо указывает немецкая исследовательница Вильма Поль, подобные мотивы религиозного смирения, разрешения в вере жизненных противоречий весьма характерны и для оригинального творчества Губера.[43]

Такое истолкование трагедии обусловило некий налет ортодоксальной христианизации, обнаруживаемой в переводе. Так, уже в «Прологе на небесах» (который, кстати сказать, был исключен цензурой из первого издания перевода и появился лишь в «Сочинениях» Губера) слова Бога о Фаусте «Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt» (V. 328—329 — Хороший человек и в своем смутном стремлении

---

[43] *Pohl W.* Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim-am-Glan, 1962, S. 20—21.

вполне сознает правильный путь) переданы: «...*грешный*[44] человек, в юдоли сей блуждая, / И средь сомнения путь истинный найдет» (II, 19). Нетрудно понять, что превращение «хорошего», «доброго» человека в «грешного», введение «юдоли» были продиктованы христианской догмой. В заключительной сцене возглас с неба, возвещающий судьбу Маргариты: «Спасена» (Ist gerettet), преобразован переводчиком: «Она молитвой спасена» (II, 270). Подобные примеры можно было бы умножить. Они показывают, как воплощалась в переводе религиозная тенденция Губера.

Губер сознательно стремился передать трагедию во всей ее полноте. Одновременно он добивался гладкости, легкости и плавности русского стиха. Особенно удавались ему лирические места трагедии, воссоздавая которые он мог опираться на собственный творческий опыт. К числу его удач относятся многие монологи Фауста, в которых подлинник передан точно и поэтично. Таким, например, является монолог в сцене «Лес и пещера»:

Всесильный дух! ты дал мне, дал мне все,
О чем тебе молился я. Не даром
Ты показал мне пламенный свой образ;
Ты дал мне эту дивную природу,
Дал силу чувствовать и насладиться ею...
и т. д.

(II, 186)

Внимательное изучение философии и обдумывание философского смысла трагедии позволили Губеру успешно справиться с такими сложными ее местами, как перевод Фаустом Евангелия или сцена «Сад Марты», в которой Фауст излагает Маргарите свои пантеистические воззрения. К лучшим местам перевода относится и заключительная сцена «Темница», где в монологах Маргариты отразилась поэтическая сила подлинника:

Ты здесь? о повтори
Слова любви! в замену муки
Ты тихо их проговори!
Он здесь! и где печаль разлуки?
Где страх темницы? боль цепей?
Я спасена — и нет печали!
Раскрыта дверь тюрьмы моей,
И цепи тяжкие упали!
Вот здесь мы встретились с тобой.
Ты помнишь? здесь, на этом месте!
А вот и сад, где в час ночной
Мы с Мартой тихо за стеной
Тебя, бывало, ждали вместе.

(II, 263)

Но в этом монологе отчетливо проявляются особенности, вернее недостатки, перевода Губера. Это, во-первых, аплификация,

[44] Здесь и ниже курсив в цитатах из перевода Губера мой. — *Ю. Л.*

т. е. распространение лаконичной речи героев Гете в погоне за полнотой передачи ее содержания, и, во-вторых, стирание яркой индивидуальной образности языка, замена ее широко распространенными штампами романтической лексики и фразеологии. Достаточно сказать, что выражения «слова любви», «тихо их проговори», «печаль разлуки», «нет печали», «Раскрыта дверь тюрьмы моей / И цепи тяжкие упали», — все это добавлено переводчиком,[45] и стилистическая доминанта этих отклонений в конечном счете деформирует художественные образы произведения.

Для характеристики переводческой манеры Губера рассмотрим отрывок монолога Фауста из 1-й сцены, соответствующий приведенному выше отрывку перевода Вронченко,[46] где Фауст, выронив чашу с ядом, отзывается на хор ангелов.

Зачем во прахе вы, так пламенно и нежно,
О, звуки дивные, раздались надо мной!
О, дайте умереть! я отжил безнадежно!
Мне негде отдохнуть от горести земной!
Звучите там, где в чистоте смиренной
Вам внемлет человек и тихий даст ответ!
Не для меня залог любви священной!
Я слышу весть, но в сердце веры нет!
Кто чуда не признал, тот не имеет веры,
Оно ее любимое дитя!
Но мне не воспарить в таинственные сферы,
Молитвой теплою от праха возлетя.
Я слышал этот звон на утре жизни милой, —
Он оторвал меня от двери гробовой!

(II, 43)

9 строк оригинала превратились в 14 строк перевода. К тому же у Гете ямбические строки имеют от 4 до 6 стоп, причем 6-стопных стихов лишь два. У Губера же только 5- и 6-стопные строки, и последние преобладают (10 стихов из 14). В результате текст распространен почти вдвое. Это сообщает переводу рыхлость, противоречащую лаконической силе подлинника.

В первых двух строках у Гете создается необычный образ небесных звуков, которые, как некие живые существа, ищут поверженного Фауста. Губер же убоялся необычности: у него звуки просто «раздаются» над Фаустом. Конкретное определение зву-

---

[45] Ср. оригинал, соответствующий первым восьми строкам перевода:

Du bist's! O sag' es noch einmal!
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? der Ketten?
Du bist's! Kommst mich zu retten!
Ich bin gerettet!

(V. 4470—4474)

(Это ты! О повтори! Это он! Это он! Где вся мука? Где страх тюрьмы? оков? Это ты! Пришел меня спасти! Я спасена!)

[46] См. выше, с. 47, там же текст оригинала.

ков «небесные», т. е. исходящие с неба, переводчик заменяет частым в поэзии его времени оценочным эпитетом «дивные». Вместо «mächtig», указывающего на силу звуков, появляется «пламенно» в условно-поэтическом значении. Слово «прах» в переводе соответствует немецкому «Staub», но русское слово в отличие от общеупотребительного немецкого (которое может также быть переведено как «пыль») имеет специфически книжную или поэтическую окраску и вызывает религиозные ассоциации, связанные с противопоставлением преходящего земного вечному небесному. Отсюда пристрастие Губера к этому слову, которое он вставляет в перевод иногда независимо от подлинника (см., например, строку 12 приведенного отрывка).

Далее следуют два стиха, возникшие независимо от оригинала: «О дайте умереть! я отжил безнадежно! / Мне негде отдохнуть от горести земной!». Эти чуждые образу гетевского героя строки, словно взятые из «жестокого романса», перекочевали в перевод из собственной поэзии Губера. В них как бы воплотилась квинтэссенция ламентаций его лирического героя.[47] И такая трансформация Фауста развивается в последующих строках. Герой Гете — человек сильный, хотя и одержимый мучительными сомнениями. Он говорит, что небесным голосам надобно звучать там, где живут непохожие на него слабые, мягкие люди (weiche Menschen), на которых они могут подействовать. У Губера Фауст лишен такой силы, поэтому в переводе противопоставление идет по другой линии: грешному, ропщущему Фаусту противостоит смиренно верующий человек.

Строка 7, тоже присочиненная Губером, — характерный пример амплификации. «Залог любви священной» — выражение настолько неопределенное, что оно может соответствовать чему угодно и ничему конкретно. Два стиха перевода (9 и 10) передают одну строку оригинала; при этом в них не добавлено ничего нового, только четкое немецкое выражение заменено распространенным русским. В стихе 11 переводчик к слову «сферы» добавляет эпитет «таинственные» и далее присочиняет строку 12 («Молитвой теплою от праха возлетя»), соответствующую его религиозному истолкованию трагедии.

Наконец, в двух последних строках проявилась характерная для Губера тяга к условным перифразам. «Юность» (Jugend) он заменяет «утро жизни милой», а простую мысль «зовет меня к жизни» выражает метафорически, вводя при этом понятия и образы «кладбищенской» поэзии («оторвал меня от двери гро-

---

[47] См., например:

Я отжил век очарований,
Пору любви моей святой,
И не прошу у гроба дани,
Не тешусь тщетною мечтой.

(«Одиночество», I, 9)

бовой»). Таким образом, перевод систематически сближает Фауста с лирическим героем Губера. Это также рефлектер, жалующийся на свою судьбу. Даже клянет ее он вяло, апатично. В сцене договора Фауст Гете проклинает земные соблазны. Каждый стих здесь проникнут силой: «Verflucht...», «Fluch sei...» (Будь проклят... Проклятие...), — яростно восклицает он. Переводчик поставил глагол в будущем времени: «Я прокляну...» (II, 83), и вся сила изчезла.

Сомнения Фауста в возможностях человеческого познания Губером усилены и переосмыслены.[48] Если герой Гете в первом монологе просто говорит: «...sehe, daß wir nichts wissen können» (V. 364 — вижу, что мы ничего не можем знать), то русский Фауст торжественно возглашает: «...повсюду нахожу, / Что вопреки земных познаний / *Святая* мудрость не по нас!» (II, 25). Такое заключение вводит отсутствующий в оригинале смысл — непознаваемость религиозной тайны. Подкрепляя эту мысль, Губер добавляет от себя в слова Фауста, заключившего договор с Мефистофелем: «Святая истина от глаз моих сокрыта, / Высокой мудрости уму не суждено» (II, 91).

Путем подобных отклонений и добавлений Фауст Губера отдаляется от героя Гете. Это уже не титан, он сделан слабее, растеряннее, более озлобленным на окружающий его мир. В то же время ему не чужды и претензии романтического сверхчеловека, одинокой гордой личности, отверженной обществом и разрушающей все на своем пути.

А я, отверженный, *в борьбе с моей судьбою*
Не только на себя печали накликал,
Не только дерзкою рукою
О скалы скалы разбивал:
Я деву бедную встревожил,
Явясь как демон перед ней,
Я мир души огнем страстей
И взволновал и уничтожил!

(II, 192)

Выделенные стихи не имеют прямого соответствия в оригинале.

Приближая Фауста к своему лирическому герою, Губер стремился выразить в нем духовную драму поколения. Нечто подобное одновременно делал с «Гамлетом» Николай Полевой, выпустивший в 1837 г. перевод шекспировской трагедии, в которой образ датского принца был в значительной мере осовременен.[49] Сходным образом и Губер считал, что Гете сделал Фауста «символом *нашего* духовного стремления» (II, с. XXV; курсив мой. — *Ю. Л.*). Поэтому перевод трагедии был для него в значительной степени самовыражением, и он передавал ее средствами собственной стилистической системы.

Стилистические особенности, выявленные выше, характерны

---

[48] См.: *Pohl W.* Russische Faust-Übersetzungen, S. 29.
[49] См. ниже, с. 99—100.

для перевода в целом. В различных монологах Фауста встречаются произвольно вставленные переводчиком: «пламенные очи» (II, 132), «пламенная грудь» (II, 44), «больная грудь» (II, 44), «высокая мечта» (II, 65), «отрадные мечты» (II, 44), «чистые мечты» (II, 64), «сладкая воля» (II, 64), «златые надежды» (II, 82), «насмешка хладная» (II, 82), «безумная тоска» (II, 65), «душа бурная и мятежная» (II, 191) и т. д., и т. п. Это так называемый романтический словарь «массовой» поэзии 30-х годов, прочно установившиеся шаблонные словосочетания. Отличительная черта такого условного поэтического языка — обилие эпитетов. Поэтому слова Гете, лишенные эпитетов, снабжаются ими, а точные определения подлинника часто заменяются другими, соответствующими привычному поэтическому штампу (иногда даже вопреки смыслу оригинала). Приведем несколько примеров.

Оригинал	Перевод
Wonne (наслаждение, блаженство — V. 430)	*пламенная* радость (II, 28)
diese Zeichen (эти знаки — V. 434)	*святые* письмена (II, 28)
die Liebe Gottes (любовь к богу — V. 1185)	к божеству любовь *святая* (II, 64)
die Pein (страдание — V. 1544)	*тягостные* страдания (II, 81)
himmlisch Bild (небесный образ — V. 2429)	*роскошной красоты чистейший* образец (II, 131)
an diesem hingestreckten Leibe (в этом простертом теле — V. 2438)	в этом *пышном, белом* теле (II, 132)
Brust (грудь — V. 3346)	перси *девы нежной* (II, 191)
nach dem Abgrund (к бездне — V. 3352)	бездонной пропасти *хохочущего ада* (II, 191)
Wir lernen das Überirdische schätzen, Wir sehen uns nach Offenbarung... (Мы научаемся понять надземное, нас влечет к откровению — V. 1216—1217)	*Мечты улетают крылатой стрелою,* Их к *ясному* небу влекут за собою *В божественный край* откровений... (II, 65)

Так систематически сглаживалось стилистическое своеобразие оригинала, который переводился на, так сказать, «общепринятый» поэтический язык. Вспоминается Владимир Ленский, писавший «*темно и вяло* (что романтизмом мы зовем...)», в стихах которого встречаются и «дева красоты», и «гробницы таинственная сень», и «идеал», а вместо «юности» — «весны златые дни», «рассвет печальный жизни бурной»; вместо «пули» — «стрела»; вместо «могилы» — «урна». Русский «Фауст» как бы пересказан языком Ленского, условным поэтическим языком, который, как мы уже отмечали, стал в 20-е годы привычным, расхожим и обезличенным. Этот язык особенно был в ходу у стихотворцев-переводчиков, постоянно подменявших специфические черты подлинника готовыми поэтическими формулами-штампами.[50] Пристрастие Губера к таким штампам как в оригиналь-

[50] См.: *Сурина Н.* Русский Ламартин. — В кн.: Русская поэзия XIX века: Сб. статей. Л., 1929, с. 299—335.

ном, так и в переводном творчестве усиливалось, возможно, тем обстоятельством, что русский язык не был для него родным. Иностранцы, как известно, тяготеют к стандартным литературным оборотам чуждого языка, полагая, что это и есть истинная его форма.[51]

Недостаток языкового чутья особенно сильно проявлялся при передаче речей Мефистофеля с их иронией и сложным переплетением самых разных стилистических элементов от высокого стиля до вульгаризмов, а также просторечия народных персонажей. Здесь собственный стихотворческий опыт уже не мог помочь Губеру. Поэтому монологи Мефистофеля, когда они отклоняются от привычной ему стилистической манеры, лишены естественности. Мефистофель, например, представляется Фаусту:

Я демон отрицанья;
И сам ты согласишься в том,
Что отрицаю поделом.
Какая цель всего творенья?
Всей дряни смерть! а потому
Хоть не родиться никому.
Итак, грехи и преступленья,
Все, что на вас наводит страх,
И все, что зло в твоих глазах,
И все, что злом зовут другие, —
Моя природная стихия.

(II, 71)

Еще более искусственно передано у Губера просторечие, например, в устах участников попойки в погребе Ауэрбаха:

Сидят! не пьют и не смеются
И только харями кривят!
Молчат, и шутки не даются;
Бывало, все огнем горят.

(II, 107)

Патетические монологи при воссоздании образа Маргариты получались у него лучше, но передать простоту и наивность ее речей Губеру не удалось, как можно видеть хотя бы из монолога над шкатулкой с драгоценностями:

Ах, боже мой! какие украшенья!
Я век не видела таких;
И барыня взяла бы их,
Чтоб нарядиться в воскресенье.
Ах, хоть бы серьги дали мне!
Одни бы серьги я желала;
Я в них хорошенькой бы стала,
Такие милые оне!

(II, 152)

---

[51] Подробнее об этом см.: *Левин Ю. Д.* Немецко-русский поэт Э. И. Губер. — В кн.: Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981, с. 106—123.

Дружинин, возможно, был чрезмерно строг, но все же ему нельзя отказать в проницательности, когда он замечал, что Маргарита в переводе «нисколько не передает идеала Гетевой Гретхен, а скорее напоминает собой горничную, мещанку», потому что Губер «не мог разглядеть грани, отделявшей *простоту речи* от *просторечия* или ясную наивность от грубоватой тривиальности».[52]

Перевод Губера, несмотря на свои недостатки, а в известной мере и благодаря им (т. е. благодаря сближению Фауста с современными настроениями, употреблению распространенного поэтического языка), явился событием в российской литературной жизни. Наконец-то величайшее произведение гения Германии стало доступным каждому грамотному русскому. «Об этом переводе, — вспоминал впоследствии И. И. Панаев, — еще до появления отрывков из него, толковали очень много: говорили, что перевод его (Губера. — *Ю. Л.*) — образец переводов, что более поэтически и более верно невозможно передать „Фауста"».[53]

Уже первые публикации отрывков привлекли внимание публики и вызвали споры: одним перевод нравился, другим нет. Когда же он был напечатан полностью, вокруг разгорелась борьба. Сразу же на перевод обрушился Ф. В. Булгарин в пространной статье, публиковавшейся в трех номерах «Северной пчелы».[54] Видимо, одного известия, что Пушкин интересовался переводом Губера, было достаточно, чтобы вызвать ярость Булгарина: «В русском переводе не только другой тон, — писал он, — но самые мысли автора до того искажены, язык до такой степени темен и запутан, что, читая книгу, я не мог ничего понять, как будто она была писана по-китайски!».[55] Обильные цитаты из перевода, сопоставленные с соответствующими немецкими цитатами, приводились для доказательства этого безапелляционного приговора.

Выходка Булгарина была Губеру даже полезна. «...Булгарин, как *игнорант*, — замечал он в одном из писем, — безгласен в литературе, а как записной поборник рутины уже и потому мой личный враг и видит во мне дурное <...>. Его полемическая выходка против меня принесла мне пользу потому, что, во-первых, чрез это на мой труд обращено внимание публики, которая всегда думает противоположное Булгарину, а во-вторых, я зарекомендовываю себя перед обществом с *доброй* стороны как враг Булгарина».[56]

В противовес Булгарину О. И. Сенковский, с которым Губер был связан, в своей «Библиотеке для чтения» восторженно откликнулся на перевод:[57] «Кажется, как будто лира Пушкина ожила нарочно для того, чтобы передать нам великолепное тво-

---

[52] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 658—659.
[53] *Панаев И. И.* Литературные воспоминания, с. 134.
[54] Северная пчела, 1838, 30 нояб.—3 дек., № 272—274.
[55] Там же, 1 дек., № 273, с. 1090.
[56] Цит. по: *Тихменев*, с. 286—287.
[57] Библиотека для чтения, 1838, т. 31, № 12, отд. 6, с. 41—58.

рение германского поэта-философа языком и стихом, достойным его». Губер, утверждал Сенковский, «одним этим переводом поставил себя в ряду первоклассных русских поэтов». Относительно метода перевода говорилось, что «г. Губер сперва усвоивал себе мысли Гете, а потом выражал их так, как будто они были им самим задуманы уже на русском языке, как будто они были его собственные и уже при рождении одеты были в русское слово». Такой метод, в котором обнаруживается сходство с переводческими принципами Жуковского, критик противопоставлял «пошлой славе буквальности» «подстрочного сколка».

Обстоятельная статья о «Фаусте» появилась на страницах первого номера «Отечественных записок» А. А. Краевского.[58] Автор ее, педагог И. К. Гебгардт,[59] оценивал труд Губера как «заслуживающий полное уважение подвиг», благодаря которому русские читатели смогли «познакомиться и с Фаустом, а следовательно, и с самим Гете гораздо ближе». Бо́льшая часть статьи была занята разбором самой трагедии. В переводе критик выделял лирические места как наиболее удачные. Отмечались и недостатки перевода: отдельные неточности, темные места и фигуральные выражения, изменение характеров Мефистофеля и Маргариты, попытки копировать Knittelverse. В заключение выражалась благодарность Губеру «за добросовестный, благородный труд ‹. . .› и за постоянство, твердость в исполнении прекрасного, бескорыстного намерения — передать нам лучшего из современных нам поэтов в лучшем его творении».

Сходный отзыв появился одновременно в «Современнике»,[60] который после смерти Пушкина перешел к П. А. Плетневу. Автором был Я. К. Грот.[61] «Труд, совершенный г. Губером, — писал он, — так обширен и важен, что, независимо от своего достоинства, он уже внушает участие к себе и доверенность к исполнителю». «Редко прерывающаяся цепь глубоких мыслей и истин, переданных в прекрасных стихах, поражающих то силой, то блеском, то простотой, вот что ожидает всякого в переводе г. Губера». Соглашаясь со сформулированными Губером принципами перевода, критик замечал, что «несоблюдение близости позволительно только в выражении, а не в идеях и не в тоне», и указывал на некоторые отступления переводчика от тона подлинника. С другой стороны, положительно оценивалась попытка Губера употреблять на русском языке «стихи без меры», подобные немецким, поскольку у «истинного поэта между формой и духом стихов должна быть необходимая связь».

---

[58] Отеч. зап., 1839, т. 1, № 1, отд. 6, с. 1—34. — В архиве А. А. Краевского (ГПБ, ф. 391, № 107) сохранилась неопубликованная статья «О замечаниях г. Булгарина на русский перевод Фауста», доказывающая несостоятельность этих замечаний и подписанная псевдонимом «Булгар Фаддеев».

[59] См.: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания, с. 208.

[60] Современник, 1839, т. 13, № 1, с. 73—78.

[61] См.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1886, т. 3, с. 49 (письмо Плетнева к Гроту от 12 апр. 1847 г.).

Менее существенными, но вполне одобрительными были рецензии в «Русском инвалиде» и «Сыне отечества».[62]

Напротив, отзыв «Московского наблюдателя» был резко отрицательным. Кто бы его ни писал, несомненно, что он был вдохновлен Белинским. Первоначально критик проявлял интерес к публикации отрывков перевода.[63] Однако когда он убедился в чрезмерно вольном обращении переводчика с оригиналом, а после появления в «Современнике» (1838, № 2) статьи Губера «Взгляд на нынешнюю литературу Германии» выяснилось и их расхождение в толковании образов Фауста и Вагнера, отношение Белинского к переводу изменилось. «Со взглядом г. Губера на это великое творение Гете трудно было бы передать его», — заявил он в рецензии на «Современник».[64]

По выходе перевода в свет Белинский занял по отношению к нему враждебную позицию, упрочившуюся в связи с опубликованием в «Отечественных записках» (1839, № 2, 3) статьи Губера «О философии», с которой критик был решительно не согласен. «Жалкий г. Губер, — писал он 22 февраля 1839 г. Панаеву, — *двукратно* жалкий — и по своему переводу, или искажению „Фауста", и по пакостной своей философской статье, которая ужасно воняет гнилью и плесенью безмыслия и бессмыслия! Право, ограниченные люди хуже, т. е. вреднее подлецов. . .».[65] В печати Белинский выразил несогласие с оценкой перевода Губера, сделанной Гебгардтом.[66]

Соответственно критик «Московского наблюдателя» писал о Губере: «. . . он не понял, не передал „Фауста"». «Своим переводом г. Губер умертвил, вынул, так сказать, из создания Гете дух жизни и представил нам одну мертвую массу». В подкрепление этого приговора приводилось полтора десятка цитат из перевода, сопоставлявшихся с текстом подлинника.[67]

Но пока шли критические споры, большая часть русских читателей пользовалась предоставившейся возможностью знакомиться с всемирно известной трагедией. А. В. Кольцов, например, хоть и считал, что «перевод дурен»,[68] стремился его раздобыть и писал А. А. Краевскому: «Очень жаль, что у нас в Воронеже негде достать „Фауста", перевод Губера ‹. . .›. С Гете я почти совсем незнаком, а надобно непременно познакомиться хорошенько: он человек дюже хороший».[69] Даже Белинский вынужден был пользоваться переводом Губера, когда ему понадо-

---

[62] Рус. инвалид, 1838, 7 дек., № 309, с. 1235—1236; Сын отечества, 1838, т. 6, № 11, отд. 6, с. 60—63.

[63] См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1953, т. 2, с. 355, 361.

[64] Там же, с. 503.

[65] Там же, 1956, т. 11, с. 362.

[66] В статье «Русские журналы» 1839 г. (там же, 1953, т. 3, с. 179).

[67] Моск. наблюдатель, 1839, ч. 2, отд. 4, с. 18—24.

[68] См.: *Кольцов А. В.* Полн. собр. соч. СПб., 1909, с. 174 (письмо к Белинскому от 14 февр. 1838 г.).

[69] Там же, с. 190 (письмо от 27 дек. 1838 г.). Впоследствии Губер прислал Кольцову свой перевод (см. там же, с. 194).

билось в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1841) процитировать монолог Фауста в сцепе договора.[70]

Несомненным приверженцем труда Губера был Т. Г. Шевченко. В этом переводе цитировал он Гете в своем дневнике 26 июня 1857 г.: «Надеждою живут ничтожные умы, сказал покойник Гете. И покойный мудрец сказал истину вполовину».[71] Находясь в то время в Нижнем Новгороде, Шевченко рекомендовал местной актрисе Е. Б. Пиуновой прочесть публично последнюю сцену «Фауста» в переводе Губера и «не без труда» раздобыл для нее книгу. Впрочем, актриса «нашла почему-то неудобной эту сцену для чтения».[72]

Интересовался «Фаустом» Губера и Чернышевский-студент, принадлежавший к следующему поколению литераторов. В январе 1849 г. он читал этот перевод и затем сопоставил его с существовавшим уже к тому времени переводом М. П. Вронченко. Стихи Губера настолько врезались в его память, что он даже напевал песню Маргариты в темнице и хор поселян под липой.[73] Впоследствии он вставил в IV главу романа «Что делать?», где говорится о взаимной любви Веры Павловны и Кирсанова, куплет из песни Маргариты за прялкой также в переводе Губера:

И сладкие речи,
Как говор струй;
Его улыбки
И поцелуй.[74]

Возможно, что сюда эта песня попала не непосредственно из перевода, а как слова известного романса М. И. Глинки «Песнь Маргариты» («Тяжка печаль и грустен свет...»). Романс был сочинен композитором в 1848 г. во время пребывания в Варшаве.[75] Как вспоминал впоследствии композитор А. Н. Серов, в 1849 г. «Глинка вдохновенно пеnал новое свое вокальное произведение „Песнь Маргариты“ из Гетева „Фауста“ (написанную в 1848 г. на слова в переводе Губера)».[76]

Изданный вторично в 1859 г. в составе «Сочинений» Губера его перевод «Фауста» затем долгое время не переиздавался. Не-

---

[70] См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1954, т. 4, с. 487—488.

[71] *Шевченко Т. Г.* Дневник. М.; Л., 1931, с. 52. — У Губера Фауст говорит Вагнеру в сцене «За городскими воротами»: «Надеждами живут ничтожные умы! / Мы в бездне суетной неправды погибаем» (II, 58).

[72] *Шевченко Т. Г.* Дневник, с. 252—253 (записи от 16 и 17 февраля 1858 г.).

[73] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1939, т. 1, с. 217, 221, 227, 232 (записи в дневнике от 3, 12, 18, 19 и 28 января 1849 г.).

[74] Там же, 1939, т. 11, с. 269. Чернышевский неточно цитировал песню по памяти; у Губера 3-я строка: «Восторг объятий» (II, 194).

[75] См.: *Глинка М.* Записки. Л., 1953, с. 205.

[76] *Серов А. Н.* Избранные статьи. М.; Л., 1950, т. 1, с. 162. — См. там же разбор романса. По переводу Губера в 70-е годы музыку к «Песне Маргариты» написал также Иосиф Пишна, музыкальный педагог в Москве, чех по происхождению (см.: Лит. наследство, 1932, т. 4—6, с. 892).

сомненно, что его заслонили новые переводы трагедии Гете, в частности А. Н. Струговщикова (1856), А. А. Фета (ч. I, 1882—1883) и особенно Н. А. Холодковского (1878). Тем не менее на рубеже XIX и XX вв. перевод Губера вновь привлек внимание и с 1899 по 1910 г. выдержал 4 переиздания в Петербурге, Киеве и Харькове.[77]

---

[77] См.: *Житомирская З. В.* Иоганн Вольфганг Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1780—1971. М., 1972, с. 185—187, № 1867, 1880, 1888, 1892.

4

А. Н. Струговщиков

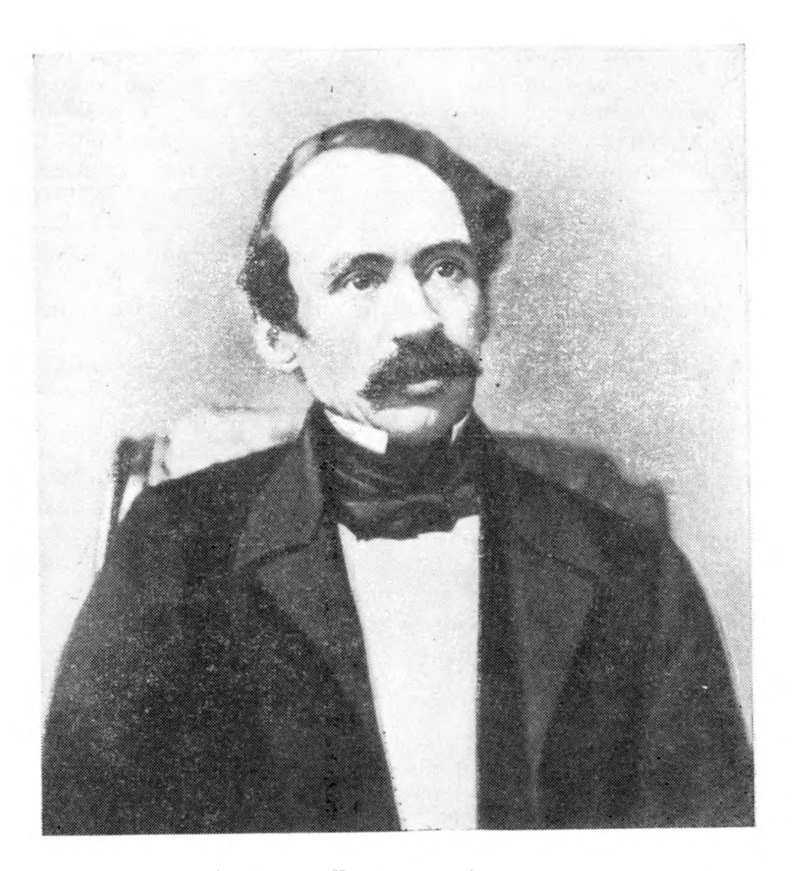
Всего лишь шесть лет, как мы видели, отделяли выход в свет двух переводов «Фауста» Гете, выполненных Э. И. Губером (1838) и М. П. Врончепко (1844). И это не случайно. В. М. Жирмунский указывал: «. . . 30-е и 40-е гг. (XIX в. — *Ю. Л.*) являются апогеем интереса к Гете в русской журналистике <. . .>. К этому времени относится также наиболее интенсивное усвоение литературного наследия Гете в многочисленных стихотворных и прозаических переводах, публикуемых на страницах руководящих журналов или отдельными изданиями <. . .>. Почти все молодые поэты 40-х гг., несмотря на сказавшуюся в дальнейшем разницу направлений, испытали в эти годы свои силы на переводах из Гете. Кроме оригинальных поэтов, начинают играть значительную роль профессиональные переводчики, обслуживающие широкий круг читателей. . .».[1]

Действительно, в это время Гете переводят: Лермонтов, К. Аксаков, Огарев, Плещеев, Фет, А. Григорьев, М. Михайлов. В 40-е годы впервые на русском языке появляются «Ученические годы Вильгельма Мейстера», «Wahlverwandschaften» под заглавием «Оттилия» (переводчик А. И. Кронеберг), «Торквато Тассо», «Рейнеке-Лис» и другие крупные произведения Гете. В 1842—1843 гг. группа молодых литераторов, возглавляемая И. П. Бочаровым, даже предпринимает попытку издать собрание сочинений Гете в русских переводах. Попытка, правда, оказалась неудачной.[2]

В эти годы как переводчик Гете на первый план выдвигается А. Н. Струговщиков — фигура значительная и симптоматичная в истории русского перевода. В. М. Жирмунский относил его к переводчикам-профессионалам,[3] что, на наш взгляд, не совсем точно. Перевод, правда, составлял основу его литературной деятельности, но не переводами добывал он себе средства к существованию (отличительная черта профессионального перевод-

---

[1] *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 332.
[2] См. ниже, с. 172.
[3] См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 333.



Александр Николаевич Струговщиков

чика). В XIX в. в России существовала и другая категория переводчиков, которую следовало бы называть переводчиками-любителями. Они много переводили, но хлеб свой насущный добывали иным путем. Перевод же был для них любимым делом, которому они отдавали свободное от службы время. Менее зависимые, чем профессионалы, от запросов и требований издателей, они были свободнее в выборе переводимых авторов, отдавая свой творческий труд и талант лишь тем из них, которые отвечали их духовным запросам. К таким переводчикам-любителям следует отнести и рассмотренного выше военного географа и геодезиста М. П. Вронченко, и врача Н. Х. Кетчера, для которого прозаический перевод Шекспира стал основным делом жизни, и другого медика, Д. Е. Мина, переведшего «Божественную комедию» Данте,[4] и, наконец, зоолога Н. А. Холодковского, создателя лучшего дореволюционного русского перевода «Фауста» Гете, и т. д. К этой же категории переводчиков принадлежал и Струговщиков.

---

[4] См. ниже, с. 214—234.

Один младший его современник свидетельствовал: «Состоя на службе в Военном министерстве, где он занимал довольно видный и хорошо оплачиваемый пост и, кроме того, происходя из зажиточной семьи, Струговщиков, как он сам часто повторял, занимался переводами „не ради металла", а con amore, из любви к делу».[5] И в этой деятельности con amore центральное место занимали переводы из Гете.

О его биографии сохранилось очень мало сведений.[6] Александр Николаевич Струговщиков родился 31 декабря 1808 г. в прусском городе Мемель, где в то время находился его отец, состоявший там на русской службе в должности правителя дел ликвидационной комиссии, которая действовала по осуществлению условий Тильзитского мира. Дед Струговщикова со стороны отца, Степан Борисович Струговщиков (1738—1804), в царствование Екатерины II был учредителем приказов общественного призрения и директором народных училищ Петербургской губернии. Он основал в Петербурге Петропавловское училище «с специальною целию — иноземного языкознания», как писал его внук. Четыре его сына, окончившие училище, были, по утверждению того же Струговщикова, «хорошими лингвистами»,[7] т. е. в совершенстве владели иностранными языками.

В 1810 г., вскоре по возвращении с семьей в Петербург, отец Струговщикова скончался.[8] На воспитание ребенка значительное влияние оказали его дяди, братья отца, имевшие непосредственное отношение к литературе и занимавшиеся переводами. Старший из них, Александр, еще в 1793 г. сотрудничал как переводчик в журнале «Санкт-Петербургский Меркурий». В грозном 1812 г. он выступил с резкой обличительной статьей «О Бонапарте».[9] Но известность он приобрел главным образом переводами философско-публицистических сочинений швейцарского политического деятеля и писателя-руссоиста, сторонника французской революции Франсуа-Рудольфа Вейса,[10] которые впослед-

---

[5] *Либрович С. Ф.* На книжном посту: Воспоминания. Записки. Документы. Пг.; М., 1916, с. 199—200.

[6] Печатной биографии Струговщикова нет. Известны два посвященных ему некролога: Свет в картинах, 1878, № 15, с. 331; Всеобщий календарь на 1880 год / Изд. Германа Гоппе. СПб., б. г. Некрологи 1878—1879 гг., с. 15—16. — Наибольшее число сведений содержится в обнаруженной нами рукописной биографии Струговщикова, написанной, по-видимому, с его слов в первой половине 1860-х годов (ГПБ, ф. 341, № 672). Кроме того, сохранилась краткая сводка биографических сведений о нем, составленная посмертно библиографом Н. Н. Вакуловским (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1185).

[7] ГБЛ, Пог. II. 31.79, л. 1 об. (письмо А. Н. Струговщикова к М. П. Погодину от 19 нояб. 1873 г.).

[8] Указание в том же письме Струговщикова. В рукописной биографии, видимо, ошибка: «...скончался, оставив десятилетнего сына Александра на руках своей вдовы» (ГПБ, ф. 341, № 672, л. 1).

[9] Сын отечества, 1812, ч. 2, № 7, с. 3—8.

[10] Основания, или существенные правила философии, политики и нравственности: Творение полковника Вейсса. Перевод с франц. [А. С. Струговщикова]. СПб., 1807, ч. 1; Познание человека: (Из 2-й части сочинения

ствии получили распространение в декабристских кругах.[11] Другой дядя, Дмитрий, перевел «Рассуждение о гармонии» французского поэта XVIII в. Ж.-Б.-Л. Грессе; третий, Иван, переводил Шекспира (их переводы не были изданы). Всех троих, как свидетельствовал Струговщиков, отличало «восторженное поклонение истинным, великим поэтам», которое они постарались внушить и племяннику.[12]

С девяти- до десятилетнего возраста Струговщиков воспитывался в известном петербургском пансионе англичанина Коллинза, а затем провел год в Германии и овладел немецким разговорным языком. В марте 1823 г. он поступил в Благородный пансион при Петербургском университете,[13] где проучился до 1827 г. В 1824 г. произошло событие, запомнившееся Струговщикову на всю жизнь. Дяди его, получив известие о смерти Байрона, справили «тризну, как они выражались, над жертвою Миссолонги». «Миссия поэта, — писал Струговщиков, — сказалась мне в *тот* день столь возвышенною, столь священною, что я как бы дал себе обет никогда не посягать на нее, а довольствоваться более скромным призванием хорошего переводчика».[14]

В сохранившейся биографии содержится весьма многозначительное описание заграничной поездки Струговщикова 1827—1828 гг., которое имеет смысл привести здесь полностью. «По окончании курса наук в 1827 году, с правами кандидата, Струговщиков отправился за границу. Это время было особенно замечательно в германской литературе ее новым направлением. Слабо проявлявшийся в ней дотоле политический характер принял широкие размеры со вступлением на литературное поприще людей нового поколения. Умы, отягченные германскою философиею, с радостию бросились на только что вышедшие и легко читавшиеся книги Берне и Гейне, который тогда издал свои Lyrische Intermezzo, Buch der Lieder и стихотворения из первых двух частей Reisebilder. Пора политического литературного движения, сливавшегося с только что минувшим периодом литературно-эстетического направления, не могла не действовать на молодых туристов даже с посредственным образованием. — Проездом через Веймар С—в посетил Гете. Общая восторженность красотами его поэзии, его обаятельная личность придавала особенную силу тому эстетическому чувству, тем пиитическим увлечениям, которыми сопровождалось чтение его произведений. С—ву было тогда 18 лет. Совокупность впечатлений в лучшую для восприимчи-

---

Вейса). Перевел А. Струговщиков. — Сын отечества, 1818, ч. 46, № 24, с. 164—173; № 25, с. 216—222.

[11] См.: *Семевский В. И.* Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, с. 223, 226—229, 678; *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Кюхельбекер. — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 247—253.

[12] ГБЛ, Пог. II. 31.79, л. 1 об.

[13] См.: Материалы по истории С.-Петербургского университета. Т. 1. 1819—1835. Пг., 1919, с. 426.

[14] ГБЛ, Пог. II. 31.79, л. 1 об.—2.

вости пору жизни и товарищи его по Университету в Боне, где тогда славно подвизался на кафедре знаменитый впоследствии Нибур, — тогда же поселили в С—ве желание познакомить соотечественников с творениями веймарского мудреца и поэта».[15]

С такими настроениями Струговщиков вернулся в Петербург. В 1828 г. он поступил на государственную службу: сперва в Канцелярию министра народного просвещения, затем в Департамент внешней торговли Министерства финансов, а в 1836 г. перешел в Военное министерство. Здесь он служил в Провиантском департаменте. В 1853 г. ему был присвоен чин действительного статского советника, а в 1868 г. — тайного советника. Он получал ордена и другие правительственные награды.[16] Вышел ли он в отставку и, если вышел, то когда, установить не удалось. Умер он накануне своего 70-летия, 26 декабря 1878 г.

Как уже отмечалось, не на службе были сосредоточены интересы Струговщикова, тем более что в пору николаевского царствования он, несмотря на службу, решительно воздерживался от общественно-политической активности. Он сам признавался впоследствии (причисляя себя, конечно, к «передовым людям»): «Погром 14-го декабря отнял надолго охоту у передовых людей *общества* вмешиваться во внутреннюю политику нашей жизни, да и самые пути к тому были загорожены».[17]

Все помыслы Струговщикова были связаны с литературным миром. Находясь в Москве в 1829 г., он познакомился с Н. А. Полевым, с которым его связывало преклонение перед Гете. Биограф Струговщикова писал: «Эта умственная связь по симпатии к Гете сохранилась до самой кончины Полевого, которого последним письменным словом была записка к С—ву с мнением его о Гете».[18] Осенью 1831 г. Струговщиков познакомился с Пушкиным, правда, не на почве литературных интересов, а за карточным столом.[19] Первая публикация его перевода стихотворения Гете «Певец» (Der Sänger) в «Библиотеке для чтения» за 1834 г.[20] открыла Струговщикову двери других периодических изданий и ввела его в литературно-художественные круги столицы. Особенно близок он был к кружку, объединявшему Н. В. Кукольника, К. П. Брюллова и М. И. Глинку. Но литературно-общественные связи Струговщикова отнюдь не ограничивались этим кружком. Так, у него на вечере 27 апреля 1840 г. присутствовали, помимо названных лиц, В. Ф. Одоевский,

[15] ГПБ, ф. 341, № 672, л. 1—1 об. — Отметим, что эта встреча до сих пор не учитывалась исследователями русских знакомств Гете.

[16] См.: ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1185.

[17] *Струговщиков А. Н.* Михаил Иванович Глинка: Воспоминания. 1839—1841. — Рус. старина, 1874, т. 9, № 4, с. 709.

[18] ГПБ, ф. 341, № 672, л. 2. В дневнике Полевого сохранилась запись под датой 16 октября 1838 г.: «Был Струговщиков (о Гете)» (Ист. вестн., 1888, т. 31, № 3, с. 670).

[19] См.: *Коплан-Шахматова С. А.* О знакомстве Пушкина с А. Н. Струговщиковым. — Прометей. М., 1974, т. 10, с. 418—420.

[20] *Струговщиков А.* Певец: Баллада Гете. — Библиотека для чтения, 1834, т. 7, № 12, отд. 1, с. 124—125.

В. А. Соллогуб, Э. И. Губер, а также В. Г. Белинский, И. И. Панаев, Т. Г. Шевченко и, кроме того, скульптор И. П. Витали, актер И. И. Сосницкий и др.[21] Вообще следует заметить, что несмотря на близость Струговщиков относился критически к Кукольнику и его литературному окружению; он даже писал в конце жизни: «. . . вся кукольниковская компания не внесла в нашу литературу ни одной новой, сильной мысли, не выработала ни одного здорового общественного принципа».[22]

И. И. Панаев в своих воспоминаниях называет Струговщикова в числе посетителей А. А. Краевского, когда тот в пору редактирования «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду"» (1837—1839) устраивал еженедельные «утренники», на которых собирались «все почти известные тогдашние литераторы, за исключением Кукольника и литературных аристократов, принадлежавших к пушкинской партии».[23] С другой стороны, по свидетельству того же Панаева, Струговщиков принадлежал к тем немногим литераторам, которых иногда посещал Белинский «вне своего кружка».[24] Был знаком Струговщиков и с Герценом.[25] В ноябре 1840 г. он встретился у В. А. Соллогуба с Лермонтовым и беседовал с ним о переводе стихотворения Гете «Ночная песня странника» (Wanderers Nachtlied).[26] Когда Некрасов и Панаев приняли на себя издание «Современника», Струговщиков был упомянут в перечне сотрудников журнала на 1847 г.[27] А в мае 1855 г. он присутствовал на защите диссертации Чернышевского в числе знакомых диссертанта.[28] Словом, Струговщиков находился в центре литературной жизни столицы.

Позднее, в 60-е годы, молодое поколение рассматривало его как «отпрыска сороковых годов», который «продолжал исповедовать либеральные принципы» того времени.[29] И показательно, что в 1878 г. В. В. Стасов обратился к нему за справками как к человеку, который (по словам Стасова) «в 1830-х и 1840-х годах <. . .> был близко знаком со всеми тогдашними нашими поэтами и литераторами».[30]

Постараемся проследить развитие литературной деятельности Струговщикова. Как мы видели, мысль посвятить себя переводу возникла у него еще в отрочестве, а в 1828 г. из Германии он вернулся с твердым намерением переводить Гете. Однако он не

---

21 Рус. старина, 1874, т. 9, № 4, с. 701.
22 Там же, с. 709.
23 *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 103, 108.
24 Там же, с. 416.
25 См.: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1961, т. 22, с. 99 (письмо Герцена к Н. П. Огареву от 11 февр. 1841 г.).
26 См.: Рус. старина, 1874, т. 9, № 4, с. 712.
27 Современник, 1846, т. 44, № 11, с. 237.
28 См.: *Ляцкий Е. А.* Н. Г. Чернышевский и его диссертация об искусстве. — Голос минувшего, 1916, № 1, с. 26.
29 *Фирсов Н. Н. (Рускин Л.)* Силуэты времени реформ: (Воспоминания шестидесятника). — Ист. вестн., 1910, т. 120, № 4, с. 68.
30 Рус. старина, 1880, т. 27, № 1, с. 189.

дерзнул сразу приступить к «творениям веймарского мудреца и поэта». Для начала он решил попробовать свои силы на менее значительных немецких писателях и в 1829 г. перевел стихотворную романтическую «трагедию рока» Цахариаса Вернера «Двадцать четвертое февраля» (Der vierundzwanzigste Februar, 1815) и прозаическую мещанскую драму Августа Вильгельма Иффланда «Охотники» (Die Jäger, 1785). Первый перевод ему удалось напечатать спустя 11 лет;[31] второй, видимо, остался неопубликованным.

Свои служебные поездки по волжским губерниям 1830—1831 гг. Струговщиков использовал для изучения народной речи и постижения «простонародного духа русского языка». По возвращении в Петербург он выступил в периодической печати с несколькими театральными рецензиями, благодаря которым сблизился с театральным миром, и в частности, с драматургом А. А. Шаховским. Увлеченный этой средою, он решил испытать свои силы на сценическом поприще, перевел несколько французских пьес и написал в 1832 г. драму «Игроки», которая была поставлена в Александринском театре в феврале 1834 г. в бенефис популярного в то время актера Я. Г. Брянского. Драма не издавалась, и о содержании ее можно судить лишь по газетной рецензии: «Молодой благовоспитанный человек, завлеченный в шайку шулеров, проигрывается *дочиста*, доводит до гроба благородную девицу, пламенно в него влюбленную, и за картами делается убийцею. Спасаясь от правосудия бегством, встречает он на дороге престарелого своего отца, который ехал к нему на свадьбу. Отец, узнав в преступнике сына, падает без чувств».[32]

Написанные явно в подражание модной в то время французской мелодраме, в частности «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827, русский перевод 1829) В. Дюканжа, «Игроки», однако, успеха не имели, и разочарованный Струговщиков в дальнейшем к драматургии для сцены не возвращался. В то же время, по свидетельству биографа, «с 1828 по 1834 год он не переставал читать и изучать Гете и перевел несколько его лирических пьес и несколько сцен из Фауста».[33]

В 1835 г. ему удалось опубликовать в петербургских журналах переводы трех стихотворений[34] и прозаической пьесы «Брат и сестра» (Die Geschwister).[35] Сцены из «Фауста» в его переводе

---

[31] Двадцать четвертое февраля: Трагедия в одном действии, сочинения Захария Вернера. Перевод с нем. А. Струговщикова. — Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, кн. 2, с. 65—88.

[32] Русский театр. — Сев. пчела, 1834, 15 февр., № 37, с. 145.

[33] ГПБ, ф. 341, № 672, л. 2.

[34] Эти переводы: «Гусляр» (Harfenspieler), «Песнь Миньоны» (Mignon, «Kennst du das Land...»), «К художнику» (заключительный монолог из Künstlers Apotheose). — Библиотека для чтения, 1835, т. 11, № 8, отд. 1, с. 95; т. 13, № 11, отд. 1, с. 18, 19.

[35] Брат и сестра: Представление в одном действии. Соч. Гете. С нем. А. С. — Сын отечества и Северный архив, 1835, т. 49 (ч. 171), № 20, с. 65—91.

появились в печати позднее.[36] В 1835 г. Струговщиков перевел драматическую поэму Гете «Прометей» (Prometheus), опубликованную полностью в 1839 г.[37] Оригинальных стихотворений он, памятуя свой юношеский обет, принципиально не печатал.[38]

Середина 30-х годов отмечена в биографии Струговщикова творческими исканиями. Он пробует свои силы в переводах с итальянского и английского языков. Но его попытки ограничились несколькими отрывками из Альфиери и отдельными сценами из «Ричарда III» Шекспира, которые, как утверждает биограф, были включены в перевод этой пьесы, принадлежавший Я. Г. Брянскому.[39] Струговщиков принимал участие в «Энциклопедическом лексиконе» (1835—1841), издававшемся А. А. Плюшаром; здесь он занимался обработкой статей о русской и иностранных литературах.[40] Позднее, в 1840—1841 гг. он издавал «Художественную газету», которую принял от Кукольника. Основной целью газеты было объявлено: «...обращать внимание на главнейшие события в области изящных искусств и тем споспешествовать распространению любви к искусствам как главнейшего и, может быть, единственного средства к доставлению им цветущего состояния».[41] Для газеты Струговщиков сам писал и переводил статьи о художественной критике, о новейших произведениях изобразительных искусств и архитектуры, о жизни и творчестве художников и т. д.[42]

Однако его литературные занятия были в основном сосредоточены на Гете. В 1837—1838 гг. в печати появлялись отдельные

---

[36] См. ниже, с. 91, примеч. 98.

[37] *Струговщиков А.* Прометей: (Из Гете). — Утренняя заря: Альманах на 1839 год, изд. В. Владиславлевым. СПб., 1839, с. 283—308. — До этого опубликован: Второй акт из драмы Гете Прометей. С нем. Струговщиков. — Сын отечества, 1838, т. 6, нояб., отд. 1, с. 8—16.

[38] В письме к М. П. Погодину от 19 ноября 1873 г. Струговщиков указывал: «...стихотворения, печатавшиеся в 30-х годах, о которых Белинский так небрежно отзывается в 1-м томе своих рецензий, никогда не выходили из моего пера, и хотя печатались за подписью А—ра С—ва, — все-таки не мои, а одного из моих тогдашних родственников и соименников московских» (ГБЛ, Пог. II. 31.79, л. 2; упомянутые отзывы см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 91; т. 2, с. 20). Там же Струговщиков добавлял, что «три или четыре пьески» его были напечатаны помимо его воли «почти силою тем же Белинским в „Отечественных записках"».

[39] О неизданном переводе Брянского «Жизнь и смерть Ричарда III» см.: *Булгаков А. С.* Раннее знакомство с Шекспиром в России. — В кн.: Театральное наследие. Л., 1934, сб. 1, с. 102—110; Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 264—266. — Об участии Струговщикова в этом переводе до сих пор известно не было. Перевод был выполнен в 1832 г., очевидно, без его участия и в таком виде поставлен на сцене в 1833 г. (рукопись в Государственной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского). Добавления или замены Струговщикова, надо полагать, были внесены в перевод при возобновлении постановки в сезон 1835/1836 г.

[40] См.: Энциклопедический лексикон. СПб., 1835, т. 1, с. IX, XIV; 1836, т. 7, с. X.

[41] Худож. газета, 1841, № 14, с. 5

[42] См. перечень его статей (там же, № 26, с. 6).

«Римские элегии» в его переводе,[43] которые были замечены Белинским. Внимание Белинского привлекла также переведенная Струговщиковым «Сцена условий» из «Фауста». В рецензии на «Альманах на 1838 год» он писал: «Прекрасно переведены г. Струговщиковым две „Римские элегии“ Гете», — и приводил одну из них.[44] А в другой рецензии, указав на опубликованную сцену из «Фауста», он добавлял: «...желательно, чтобы г. Струговщиков не оставил своего труда без окончания».[45] В письме И. И. Панаеву от 10 августа 1838 г. Белинский спрашивал: «Скажите мне, что за человек Струговщиков? У него есть талант, он хорошо переводит Гете, по крайней мере, получше во 100 раз Губера, который просто искажает „Фауста“ <...>. Если Вы знакомы с Струговщиковым, то попросите у него чего-нибудь для меня; я с благодарностью (разумеется, *невещественною*) поместил бы».[46] Струговщиков, извещенный Панаевым, сразу же откликнулся, и уже в августе в «Московском наблюдателе» были напечатаны две «римские элегии» в его переводе,[47] и еще две появились в январе следующего года.[48] Знакомство с переводами вызывает у Белинского желание познакомиться с переводчиком. «Надеюсь еще сойтись с г. Струговщиковым, — пишет он из Москвы Панаеву 22 февраля 1839 г. — Я не знаю его как человека, ничего не слышал о нем с этой стороны; но кто *так*, как он, умеет понимать Гете, тот тысячу раз человек, и где еще есть такие люди, там можно жить. Кстати: его элегии, пересланные ко мне через Вас, — я обязан им такими минутами, каких не много бывает в жизни. В этих прекрасных гекзаметрах душа моя купалась, как в волнах океана жизни».[49] И далее Белинский выражал надежду на сотрудничество Струговщикова в изданиях, с которыми критик будет связан по переезде в Петербург.

И действительно, после переезда Белинского, когда он стал идейным руководителем «Отечественных записок», Струговщиков помещал свои переводы главным образом в этом журнале, хотя и не ограничивался им и использовал всякую возможность для пропаганды своего кумира. Так, издавая «Художественную га-

---

[43] VIII. «Когда говоришь ты, что в детстве...»; XII. «Слышишь ли ты, о подруга...». — Лит. прибавления к «Рус. инвалиду», 1837, 27 марта, № 13, с. 122—123. XVII. «Многие звуки мне ненавистны...»; XI. «Чистый треножник посыпав...». — Альманах на 1838 год. СПб., 1838, с. 219—220.

[44] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1953, т. 2, с. 361.

[45] Там же, с. 503.

[46] Там же, 1956, т. 11, с. 262.

[47] III. «Друг, не кайся ты в том, что мне предалась так скоро...»; XIV. «Мальчик, огня! Рано огонь подавать...». — Моск. наблюдатель, 1838, ч. 18, авг., кн. 1, с. 266—267.

[48] IV. «Любящим нам подобает смирение...»; V. «Весело, славно живу я...». — Там же, 1839, ч. 1, янв., отд. 1, с. 7—8.

[49] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 11, с. 362.

зету», он выпустил в виде приложений к ней «Римские элегии»[50] и пьесу «Клавиго».[51]

Опубликование «Римских элегий» принесло Струговщикову широкую известность. Белинский, откликаясь в «Литературной газете» (25 мая 1840 г.) на выход сборника, даже приравнивал его по значению к «Герою нашего времени» Лермонтова и писал, что Струговщиков «удивительно верно передает дух подлинника, передает именно то, что есть его сущность, жизнь <...>. Сверх того, и самые стихи г. Струговщикова большею частию пластичны, исполнены гармонии, а образы почти везде грациозны и благоуханны <...>. Да, Гете нашел себе достойного переводчика у нас в г. Струговщикове».[52] В следующем году в обширной статье «Отечественных записок», посвященной «Элегиям», Белинский, восторженно характеризуя антологическую лирику Гете (в чем проявилась философская эволюция критика, его новые, реалистические взгляды на женщину и любовь),[53] в конце останавливался и на переводе. Он отмечал его недостатки, отступления от подлинника, но тем не менее назвал его «подвигом» и заключал: «Честь же и слава человеку, который гордо сохраняет чистую и возвышенную любовь к истинному искусству и, не гоняясь за эфемерными успехами <...> с замечательным успехом посвящает данный ему богом талант на усвоение родному языку великих созданий великого поэта Германии! ..».[54]

Критики других периодических изданий отнеслись к переводу «Римских элегий» не столь восторженно, но вполне одобрительно: «Г. Струговщиков прекрасно перевел эти прелестные причуды на русский язык»;[55] «А. Н. *Струговщиков* перевел эти элегии прелестными, легкими, игривыми гексаметрами, в которых самая привязчивая критика не найдет ничего, противного чистому вкусу»;[56] «...Перевод *Римских Элегий* Гете, прекрасно переданных по-русски А. Н. Струговщиковым».[57] Даже в обскурантском «Маяке» редактор П. А. Корсаков утверждал, что «г. Струговщиков <...>, известный многими прекрасными переводами с немецкого, не уронил славы своего автора и в преложении его

---

[50] Римские элегии. Соч. Гете. СПб.: Тип. Е. Фишера, [1840]. 60 с. (Б-ка литературно-художественных статей, кн. 1); переводчик обозначен в подписи под предисловием.

[51] Клавиго: Драма в пяти действиях. Соч. Гете. Перевод А. Струговщикова. [СПб., 1840]. 60 с. (Б-ка литературно-художественных статей, кн. 2).

[52] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1954, т. 4, с. 176.

[53] См. характеристику статьи: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 207—209. — 11 декабря 1840 г. Белинский писал В. П. Боткину: «„Римские элегии“ Гете — самый лучший катехизис любви, и за них я люблю Гете больше, чем за все остальное, написанное им» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 11, с. 575).

[54] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1954, т. 5, с. 263.

[55] Библиотека для чтения, 1840, т. 39, № 4, отд. 6, с. 14.

[56] СПб. ведомости, 1840, 10 апр., № 81, с. 366.

[57] Сын отечества, 1840, т. 2, кн. 1, с. 193.

„Римских элегий“. Русский гекзаметр этих элегий почти везде звучен, плавен, чист...».[58]

Все рецензенты выражали пожелание, чтобы Струговщиков продолжил свою работу над переводами творений великого поэта Германии. Это соответствовало его собственным намерениям, и он использует всякую возможность для опубликования своих переводов. В «Отечественных записках» и некоторых альманахах систематически печатались переведенные им стихотворения Гете, а иногда и Шиллера, которые в 1845 г. он объединил с добавлением новых переводов в особом сборнике.[59]

Большое внимание уделял Струговщиков драматургии Гете. Выше уже упоминались его ранние переводы: «Брат и сестра», «Прометей» и «Клавиго». Им также были переведены: «Боги, герои и Виланд» (Götter, Helden und Wieland),[60] сатира на старшего современника Гете, сцена 1-я из II действия драмы «Торквато Тассо» (Torquato Tasso),[61] сцена 4-я из I действия трагедии «Эльпенор» (Elpenor),[62] «Земная жизнь художника» (Künstlers Erdewallen) и «Апофеоз художника» (Künstlers Apotheose) — сцены, объединенные Струговщиковым в одно произведение.[63] На переводе «Фауста» мы особо остановимся ниже. В биографии Струговщикова указывается, что он также опубликовал переводы трагедии «Стелла» и сцен из «Эгмонта», «Геца фон Берлихингена» и «Ифигении»,[64] однако обнаружить их не удалось.

Из прозы Гете в 40-е годы Струговщикова привлекли «Годы учения Вильгельма Мейстера» (Wilhelm Meisters Lehrjahre), которые он сознательно переводил фрагментарно, полагая, что восприятие этого произведения как целостного романа является ошибочным.[65] Так появились отдельные публикации, озаглавленные: «Из Вильгельма Мейстера»,[66] «Марианна. Роман, заимствованный из сочинения Гете „Вильгельм Мейстер“»,[67] «Гамлет

---

[58] Маяк современного просвещения и образованности, 1840, ч. 4, гл. 5, с. 66.

[59] Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гете и Шиллера. СПб.: Тип. военно-учебных заведений, 1845, кн. 1. VI, 225 с.

[60] *Струговщиков А.* Боги, герои и Виланд. Соч. Гете. — Отеч. зап., 1839, т. 2, № 2, отд. 3, с. 143—162.

[61] *Струговщиков А.* Сцена из Торквато Тассо. Соч. Гете. — Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, кн. 3, с. 101—102.

[62] *Струговщиков А.* Эльпенор и Антиопа: (Сцена). Соч. Гете. — Отеч. зап., 1845, т. 39, № 3, отд. 1, с. 1—10.

[63] Земная жизнь и апофеоз художника: Драма в трех актах. Соч. Гете. Перевод с нем. СПб.: Тип. военно-учебных заведений, 1848. 26 с. — Ранее публиковались отрывки: «К художнику» (см. выше, примеч. 34) и «Утро художника» (Отеч. зап., 1840, т. 12, № 10, отд. 3, с. 256—257).

[64] См.: ГПБ, ф. 341, № 672, л. 2 об.

[65] См.: там же, л. 3.

[66] Дагеротип. СПб., 1842, тетр. 7, с. 32—36 (кн. 4, гл. 20).

[67] Отеч. зап., 1843, т. 29, № 8, отд. 1, с. 177—228 (кн. 1, гл. 1—3, 9, 10, 12, 16; кн. 2, гл. 1, 2; кн. 7, гл. 8).

Шекспира по понятиям Гете»[68] и «Признания прекрасной души».[69]

Сборник прозаических переводов, в котором помещены «Признания прекрасной души», в известной мере характерен для взгляда Струговщикова на свое призвание. Он включает перепечатку сатиры «Боги, герои и Виланд», а также две статьи, озаглавленные «Петергофские картины» и «Случай из жизни Гете». Первая представляет собою перевод фрагментов биографического очерка Гете, посвященного немецкому живописцу Якобу Филиппу Гаккерту (Philipp Hackert. Biographisce Skizze). Из этой биографии Струговщиков извлек историю создания художником цикла картин, изображавших победу российского флота над турецким при Чесме в 1770 г., и описание этих картин, хранившихся в Петергофском дворце. Вторая статья излагает обстоятельства, при которых Гете создал оду «Зимняя поездка на Гарц» (Harzreise im Winter), и содержит перевод отрывка из «Поэзии и правды» о знакомстве поэта с Ф. Плессингом, пессимистически настроенным юношей.[70]

Таким образом, четыре произведения, помещенных в сборнике, никак между собой не связаны. Их объединяет лишь личность Гете, и Струговщиков, видимо, считал, что этого одного достаточно, чтобы заинтересовать русских читателей, которым он предлагал, в сущности, произведения, находившиеся на периферии творчества великого немецкого писателя. Даже «Признания прекрасной души», вырванные из контекста романа, во многом утрачивали свой смысл. При этом Струговщиков обращался с произведениями своего кумира в достаточной мере вольно. Как в случае с «Годами учения Вильгельма Мейстера», так и с биографией Гаккерта он фактически создавал новые произведения, монтируя по своему усмотрению текст Гете: то переводя его, то пересказывая, перемежая собственными вставками. Однако эти новые произведения он отнюдь не приписывал себе, но всегда выставлял на них имя Гете, довольствуясь, как он писал, «более скромным призванием хорошего переводчика».

Переводное творчество Струговщикова отражало переломный момент в развитии русского художественного перевода. Переводчик уже признавал свою зависимость от переводимого автора, свое подчинение ему и в то же время не желал еще (в отличие

[68] Пантеон и Репертуар. 1848, т. 1, кн. 1, Смесь, с. 8—15 (кн. 5, гл. 4—7, 9); переводчик не обозначен. Принадлежность перевода Струговщикову устанавливается на основании указания в биографии, что в числе переведенных им «эпизодов из Вильгельма Мейстера» была «Постановка на сцену Гамлета» (ГПБ, ф. 341, № 672, л. 3).

[69] Переводы Александра Струговщикова. Статей в прозе. СПб.: Тип. военно-учебных заведений, 1845, кн. 1, с. 1—129 (кн. 6).

[70] Та же статья с включением перевода оды первоначально публиковалась: *Струговщиков А.* Случай из жизни Гете, и его зимняя поездка на Гарц. — Рус. беседа: Собрание сочинений русских литераторов, изд. в пользу А. Ф. Смирдина. СПб., 1841, т. 2, с. 1—26 (отд. паг.). Из поздней публикации статьи ода была исключена, поскольку она одновременно печаталась в «Стихотворениях Александра Струговщикова...».

от Вронченко, например) полностью отказаться от соперничества с ним. В этом отношении показателен основной его сборник «Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гете и Шиллера», где уже заглавие было декларативным: не стихотворения Гете и Шиллера, а самого Струговщикова, только «заимствованные» у них.

Эта противоречивость позиции Струговщикова сказалась в самой структуре сборника, отраженной в открывающем его «Содержании первой части». 117 стихотворений распределены здесь, независимо от авторов оригиналов, по жанровым разделам: «Лирические стихотворения» (40 стих.), «Баллада и рассказ» (18 стих.), «Из поэмы „Герман и Доротея", соч. Гете» (1 стих.), «Антологические стихотворения» (40 стих.), «Римские элегии, соч. Гете» (18 стих.).

Напомним, что Жуковский в своих сборниках, группируя подобным образом стихотворе́ния, обычно не указывал в «Содержании» переводимых авторов. Струговщиков же ссылался на них, но делал это непоследовательно. Два раздела, как мы видели, полностью идут под именем Гете. В остальных разделах немецкие поэты размещены вперемешку. При этом для двух разделов они прямо указаны в «Содержании»: для «Лирических стихотворений» — в 31 заглавии (Гете — 17, Шиллер — 13, Беккер — 1), для «Баллады и рассказа» — в 15 (Гете — 9, Шиллер — 5, Уланд — 1). Напротив, в разделе «Антологические стихотворения» конкретных ссылок нет нигде, и лишь в конце помещено неопределенное примечание: «Некоторые из антологических стихотворений также из Шиллера и Гете». Между тем библиографическая проверка показала, что к немецким первоисточникам восходят по крайней мере 34 (Гете — 9, Шиллер — 25) из обозначенных здесь стихотворений[71] (что едва ли соответствует слову «некоторые»). Но, по-видимому, Струговщиков не хотел, чтобы у читателей было на этот счет ясное представление. Что же касается 12 стихотворений первых двух разделов, к заглавиям которых не дано ссылки на источник, то в одних случаях — это явный недосмотр (например, не имеет ссылки на Гете «Признание Миньоны»), в других — результат переделки (так, баллада «Мудрец и его ученик» является переделкой «Легенды» Гете «Als noch verkannt...» с заменой по цензурным соображениям Христа и апостола Петра Платоном и его учеником Ктезиппом,[72] а стихотворение «Талисман» написано по мотивам баллады «Der Schatzgräber»), в третьих — указание на оригинальный характер стихотворения (например, «Майкову»).

---

[71] См.: *Житомирская З. В.* Иоганн Вольфганг Гете: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1780—1971. М., 1972 (Струговщиков А. Н. — по указателю); Примечания к стихотворениям. — В кн.: *Шиллер.* [Полн. собр. соч.]. СПб.: Изд. Брокгауз—Ефрона, 1901, т. 1, с. 334—462.

[72] Перевод этот уже публиковался под заглавием «Мудрец Платон и его ученик Ктезипп» и со ссылкой на Гете. (Дагеротип. СПб., 1842, тетр. 2, с. 3—4).

Таким образом, уже «Содержание» как бы отражало внутреннюю борьбу Струговщикова, его противоречивое желание, с одной стороны, перевести немецких поэтов, а с другой, — представить собственную поэтическую личность.

Соответствующим было и предисловие к сборнику, где Струговщиков писал: «С тех пор как я пристрастился к переводам из Гете, с тех пор кое-какие успехи, опыт и частию непреодолимая наклонность, частию требования времени, внушили мне смелость идти свободнее, хотя и по тому же направлению. Стараясь оставаться верным подлиннику в поэзии повествовательной и драматической, не допускающей произвола и исключающей, так сказать, в переводчике всякое творчество, я не мог и не хотел покоряться тому же условию, когда вступал в очаровательную область лиризма. Убеждение, что для произведений лирической поэзии переводов не существует, примиряло меня с чувством ответственности перед лицом гениев, избранных мною в руководители. Здесь, забывая и отбрасывая иногда подробности, я был напутствуем одними главнейшими впечатлениями подлинника: так иногда воспоминания действуют на душу сильнее самых явлений. Тем не менее, мне предстояла обязанность стеречь фантазию в границах избранной идеи, сохранять общий тон и колорит произведений». Изложив свою позицию, Струговщиков заключал: «...предлагаемых в этой книжке стихотворений, за исключением одного эпизода из поэмы „Герман и Доротея", Римских Элегий и некоторых Баллад, я не считаю себя вправе выдавать за переводы».[73] С этими заявлениями согласовывалось включенное в сборник двустишие «Переводчику-поэту»:

Ежели твой перевод перестал переводом казаться,
Ставь свое имя в челе, сам за себя отвечай.[74]

Здесь Струговщиков, в сущности, вставал на позицию Жуковского (преобразование «чужого» в «свое»). Характерно, что такая его декларация и ее практическое осуществление в виде сборника вызвало ответное двустишие М. Л. Михайлова — переводчика уже следующего поколения, отстаивавшего противоположную позицию.[75] Между тем следует учитывать, что сам Струговщиков считал стихотворные переводы как таковые возможными и в цитированном предисловии обещал, что они составят содержание уже подготовленной к печати второй книги его стихотворений.[76]

В вышедшей же первой книге он соответственно своей декларации переводил вольно, далеко не всегда сохраняя форму переводимого произведения. Еще раньше, в 1841 г., он писал: «Что касается до так называемых неверностей перевода, которых у меня всегда найдется довольно, — то все они — следствие небольшого правила, которому постоянно придерживаюсь: не то пе-

---

[73] Стихотворения Александра Струговщикова..., с. I—II.
[74] Там же, с. 175.
[75] См. ниже, с. 191.
[76] См.: Стихотворения Александра Струговщикова..., с. II.

редавать, что написал поэт, а то, что он хотел выразить написанным».[77] Нетрудно понять, что такая установка давала простор произвольным домыслам.

Уже первый перевод, открывавший сборник «Стихотворений», неточно передавал оригинал — одну из песен Миньоны в «Вильгельме Мейстере».

Не спрашивай, не вызывай признанья!
Молчания лежит на мне печать:
Все высказать — одно мое желанье,
Но втайне я обречена страдать! [78]

Соответствие перевода оригиналу весьма приблизительное. К тому же «печать молчания», как и «обречена страдать» — поэтические штампы. Неточно передан и размер. В переводе сплошь 5-стопный ямб с цезурой после 2-й стопы; в оригинале — три строки 4-стопного ямба и одна (третья) 5-стопная. Но в целом русское четверостишие, как и все стихотворение, — звучное, мелодичное. Недаром три композитора — А. Л. Гурилев, П. И. Чайковский и Н. А. Волков — положили его на музыку.

Вольность обращения с оригиналом бросается в глаза в переводе «Царь Фулы» (Der König in Thule), хотя здесь Струговщиков в общем сохранил размер, не передав, правда (как это было принято в его время), ритмические перебои, создаваемые включением в двухсложный размер отдельных трехсложных стоп. Приводим первую и последнюю строфы:

Царь счастлив был подругой —
Не век она жила,
И, умирая, другу
Свой кубок отдала.

. . . .

И бездна поглотила
Заветный тот бокал —
Царь, верный до могилы,
Свой век отпировал.[79]

---

[77] *Струговщиков А.* Случай из жизни Гете, и его зимняя поездка на Гарц, с. 8—9. — Ср. обратную точку зрения М. П. Вронченко в передаче А. В. Никитенко (см. выше, с. 39—40).

[78] Ср. оригинал:

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen!
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

(Не вели мне говорить, вели мне молчать! Ибо мой долг хранить тайну; я бы открыла тебе всю душу, но лишь судьба не желает этого).

[79] Стихотворения Александра Струговщикова..., с. 103—104. Ср. оригинал:

Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

. . . .

В первой строфе у Гете подчеркивается верность короля своей любимой; у Струговщикова эта мысль здесь опущена; она перенесена в последнюю строфу («Царь, верный до могилы»), весьма приблизительно передающую оригинал.

Примером вольного пересказа может служить «Раздел», соответствующий «Die Teilung der Erde» Шиллера. Струговщиков дал семь строф вместо восьми, уничтожил рифмовку, а главное, он превращал конкретную образность в абстракции, в результате чего стихотворение приобретало иной эмоциональный колорит, как, например, в последней строфе, где Зевес говорит поэту, оставшемуся ни с чем после раздела земли:

— Я более не властен над землею;
Когда ж тебя пленили небеса,
И ты другой отчизны не имеешь:
Они тебе отверсты навсегда.[80]

Особую трудность представляли для Струговщикова вольные размеры (freie Rhythmen) Гете, не имевшие в его время установленных соответствий в русской поэзии. Еще в 1841 г., публикуя перевод оды «Зимняя поездка на Гарц», он писал: «Некоторые строфы перевода впадают в постоянный тонический размер и образуют род правильных однозвучных стихов, тогда как в подлиннике этого вовсе нет. Но там, ручаюсь, и не проза. Там каждый стих имеет свою складку, звучит своим размером; там общая фактура стихов, общий ритм пьесы — гармония самой природы. По чести, я таких стихов писать не умею».[81]

И все же Струговщиков пытался как-то имитировать свободный стих. Уже в заключительной строфе «Зимней поездки на Гарц», составленной из разностопных строк трехсложного раз-

---

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen thäten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

(Жил в Фуле король, верный до самой могилы, которому его возлюбленная, умирая, дала золотой кубок... Он видел, как он (кубок) упал, захлебнулся и погрузился глубоко в море. Глаза его смежились; он не выпил больше ни капли).

[80] Стихотворения Александра Струговщикова..., с. 123. Ср. оригинал:

Was tun? spricht Zeus; die Welt ist weggegeben,
Der Herbst, die Jagd, der Markt ist nicht mehr mein.
Willst du in meinem Himmel mit mir leben —
So oft du kommst, er soll dir offen sein.

(Что делать? — говорит Зевс, — мир уже роздан, осенняя жатва, охота, рынок уже не мои. Если же ты хочешь жить со мною на небе, оно будет тебе открыто, когда бы ты ни пришел).

[81] *Струговщиков А.* Случай из жизни Гете, и его зимняя поездка на Гарц, с. 8.

мера, в 6-й строке мы встречаем двухсложную стопу, разбивающую установленный ритм:

Сокровенно-открытый!
В лоне скрывая чудесную тайну,
Ты смотришь из тучи
На прекрасное божье творенье,
И, гордый сознаньем своей благодати,
Из недр, подобных себе,
Нам щедрой рукой посылаешь
Богатства и силы обильный поток.[82]

И в дальнейшем Струговщиков не оставлял своих опытов, по разному варьируя в переводах из Гете разностопные «правильные» размеры («Дяде Кроносу», «Орел и голубка»), а в стихотворении «Ганимед» создал более или менее близкое подобие для freie Rhythmen, предвещая достижения Михайлова в этой области:

Как в утро твое лучезарное,
Весна, о возлюбленная,
Всего меня объемлет
Теплота благодатная,
Любви блаженство
Неизъяснимое,
Нетленной красоты твоей,
Вечной,
Теплота всюду сущая
Бесконечная![83]
и т. д.

Струговщиков допускал вольности и при воспроизведении подражаний немецких поэтов античным стихам. Например, перевод элегического двустишия Шиллера «Freund und Feind» он назвал «Враг» и вольно передал, в сущности, половину содержания оригинала:

Часто полезен и враг: чего в себе сами не видим,
Он подмечает, и тем нас же наводит на след.[84]

Противоречивая позиция Струговщикова, стремившегося сохранять в переводе самостоятельность, была замечена современниками и вызвала нарекания: право на соперничество уже не признавалось за переводчиком. Декларация Струговщикова, предпосланная сборнику «Стихотворений», особенно насторожила Бе-

---

[82] Там же, с. 12.

[83] Стихотворения Александра Струговщикова..., с. 74—75. См.: *Жовтис А.* У истоков русского верлибра: (Стих «Северного моря» Гейне в переводах М. Л. Михайлова). — В кн. Мастерство перевода. М., 1970, сб. 7, с. 391.

[84] Стихотворения Александра Струговщикова..., с. 176. Ср. оригинал:

Teuer ist mir der Freund, doch auch den Feind kann ich nützen:
Zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind,
was ich soll.

(Дорог мне друг, но и враг может быть мне полезен: друг показывает мне, что я могу, враг наставляет тому, что я должен).

линского, который ранее почти безоговорочно одобрял его деятельность и с неизменной похвалой отзывался о нем в рецензиях и обзорах 1839—1844 гг.: «... прекрасные переводы из первой части „Фауста“, „Прометея“ и „Римских элегий“ известны русской публике по их высокому художественному достоинству» (1840);[85] «Г-н Струговщиков мастер своего дела, когда переводит Гете» (1841);[86] «Из переводных стихотворений замечательнее всего, по обыкновению, были переводы г. Струговщикова из Гете» (1844)[87] и т. д.

Свою высокую оценку Белинский повторил и в рецензии на «Стихотворения Александра Струговщикова»: «Г-н Струговщиков давно уже снискал себе в нашей литературе лестную известность замечательным талантом, с каким передает он на русский язык сочинения Гете <...>. В самом деле, нисколько не увлекаясь пристрастием, можно сказать, что некоторые пьесы Гете были *усвоены* русской литературе г. Струговщиковым; „Римские элегии“, „Песнь Маргериты“, „Молитва Маргериты“, „Песнь Клары“, „Фантазия Клары“ и в особенности исполинское произведение гения Гете — „Прометей“, — все эти пьесы воспроизведены переводчиком по-русски с блестящим успехом, который мог внушить всем смелую надежду, что, может быть, некогда лучшие произведения Гете, а может быть, и весь Гете, явятся в достойном их русском переводе». Однако тут же Белинский оговаривается: «Но стали замечать, что г. Струговщиков не всегда переводит, иногда и переделывает. Даже сам г. Струговщиков не старался скрывать этого; напротив, он где-то печатно сказал, что, по его мнению, переводить иностранного писателя значит заставлять его творить так, как он сам бы выразился, если б писал по-русски. Подобное мнение очень справедливо, если оно касается только языка; но во всех других отношениях оно более, нежели несправедливо. Кто угадает, как бы стал писать Гете по-русски? Для этого самому угадывающему надобно быть Гете...».[88]

Позиция Струговщикова побудила Белинского вступить в полемику, благодаря чему критик должен был окончательно сформулировать свой взгляд на переводческие принципы, сыгравший важную роль в развитии теории перевода в России.[89] Рассматривая сборник, Белинский отмечал его достоинства и в то же время критиковал не всегда удачный выбор стихотворений, особенно из Шиллера, а в заключение указывал на отрыв переводчика от актуальных вопросов, поскольку в его сборнике «нет ничего современного, жизненного, но все исключительно посвящено искусству. Это что-то вроде академической антологии, ряд блестящих и пре-

---

[85] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 4, с. 168.
[86] Там же, т. 5, с. 592.
[87] Там же, 1955, т. 8, с. 485.
[88] Там же, 1955, т. 9, с. 276.
[89] Подробнее об этом см. ниже, в гл. «Белинский — теоретик перевода» (с. 102—103).

красных заметок об искусстве; это не поэзия жизни, но поэзия кабинета».[90]

Впрочем, сборник Струговщикова критиковал не только Белинский. Не говорим уже о гаерской рецензии в «Библиотеке для чтения»,[91] где рецензент изощрялся в остроумии по поводу слова «заимствованные» в заглавии (что, кстати сказать, возмутило П. А. Плетнева).[92] Но в «Современнике» Плетнева, хотя и одобрялась тяга Струговщикова к «изучению великих поэтов Германии», результаты этого «изучения» оценивались невысоко: «Какая-то неопределенность, какая-то неясность мыслей, расстроенные части, лишенные необходимых своих принадлежностей — красок и образов, неточность выражений и изысканность в языке — вот что замечаешь с огорчением в его подражаниях».[93] Близкая Белинскому мысль («мы в переводах Шиллера и Гете хотим видеть идею, как она была развита этими художниками, а не так, как вздумалось их украшать переводчику») высказывалась в рецензии «Русского инвалида».[94] А рецензент «Финского вестника» выражал сомнение по поводу отбора: «Нельзя также не заметить, что самый выбор стихотворений, сделанный г. Струговщиковым, не совсем удачен <...>. Мы так избаловались поэзиею Пушкина, Лермонтова и даже Майкова, что нам, право, не могут нравиться безделки великих поэтов Германии, прикрашенные русским краснословием».[95] Видимо, эта критика и помешала Струговщикову выпустить второй подготовленный им сборник стихотворных переводов.

Критике подвергся и рассмотренный нами выше сборник «Переводы Струговщикова. Статей в прозе». Белинский, рецензируя книгу, писал: «... мы решительно не понимаем причин отдельного издания этой книжки. Охота же была вырвать из поэтической хламиды Гете четыре лоскутка, да еще и не из самой хламиды, а из подкладки, и сшить их вместе?!».[96] Близкую позицию занял и рецензент «Русского инвалида», который отмечал, что «привязанность г. Струговщикова к Гете доходит до фанатического к нему обожания», и, выразив недоумение по поводу состава сборника, добавлял: «Гете — поэт великий, но не каждая же строчка из его многочисленных произведений равно интересна, особенно для русских читателей».[97]

Критические отзывы о Струговщикове-переводчике носили, таким образом, двойственный характер. С одной стороны, порицалась его претензия на самостоятельность в стихотворных перево-

---

[90] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 9, с. 282.
[91] См.: Библиотека для чтения, 1845, т. 73, № 11, отд. 6, с. 3—10.
[92] См.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896, т. 2, с. 614 (письмо Плетнева к Я. К. Гроту от 6 нояб. 1845 г.).
[93] Современник, 1845, т. 40, № 11, с. 214—215.
[94] Рус. инвалид, 1845, 3 нояб., № 247, с. 985.
[95] Финский вестн., 1845, т. 6, отд. 5, с. 50.
[96] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 9, с. 478.
[97] Рус. инвалид, 1846, 22 марта, № 66, с. 262.

дах, на роль переводчика-соперника. С другой стороны, рецензенты с сочувствием или с осуждением, но так или иначе отмечали, что Гете и Шиллер понемногу утрачивают значение для русской литературы. Последнее, возможно, явилось причиною того, что, хотя на обоих сборниках переводов — стихотворном и прозаическом — значилось: «книга первая», вторых книг не появилось.

После опубликования в 1848 г. драматического перевода «Земная жизнь и апофеоз художника» Струговщиков на время перестал печататься, полностью, по-видимому, отдавшись переводу I части «Фауста» Гете. Отдельные сцены трагедии публиковались в его переводе с 1838 по 1843 г.[98] Белинский, высоко оценивая эти публикации, побуждал Струговщикова перевести трагедию целиком: «Помоги Вам бог поскорее перевести всего „Фауста" — это будет перевод, а не то, чем плюнул на публику Губер», писал он в 1841 г.[99] Белинскому не суждено было дожить до опубликования полного перевода I части, появившейся в печати лишь в 1856 г.[100]

Сохранилось любопытное свидетельство историка и мемуариста С. Ф. Либровича о работе Струговщикова над своим переводом. «Для него (Струговщикова. — *Ю. Л.*) „Фауст" был альфою и омегою всемирной литературы, величайшим из произведений, созданных человеческим гением, своего рода литературным божеством, к которому надо подходить только для совершения священнодействия <...>. Он знал всего „Фауста" в подлиннике наизусть и готов был в любое время цитировать целые страницы. Перевел он гетевскую трагедию шесть раз подряд и каждый раз сызнова.

— Окончив перевод, — рассказывал он, — я клал рукопись в большой конверт, накладывал на этот конверт шесть сургучных печатей, прятал его в один из шести ящиков моего письменного стола, а ключ от данного ящика бросал в Неву, дабы случайно у меня не явилось желания, при новом переводе, взглянуть, как перевел я раньше то или другое место, тот или другой стих. И это я повторял шесть раз в течение десяти лет, которые я посвятил переводам „Фауста". Когда, наконец, во всех шести ящиках оказалось, таким образом, по готовому переводу, я велел

---

[98] Отрывок из Фауста Гете: Сцена условий. (Студентская комната). — Сын отечества, 1838, т. 3, № 5, отд. 1, с. 7—16; Песнь и молитва Маргариты: (Из Фауста Гете). — Утренняя заря: Альманах на 1839 год, изд. В. Владиславлевым. СПб., 1839, с. 168—172; Сцена из Фауста [ч. I, сц. 20]. — Одесский альманах на 1840 год. Одесса, 1840, с. 288—290; Две сцены из Фауста Гете [ч. I, сц. 12, 13]. — Отеч. зап., 1841, т. 14, № 1, отд. 3, с. 39—44; Сцена условий: (Из Фауста Гете). — Там же, 1843, т. 30, № 10, отд. 1, с. 211—220; все переводы подписаны: А. Струговщиков.

[99] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1956, т. 12, с. 21.

[100] Фауст: Трагедия Гете. Часть первая. Перевод А. Струговщикова. — Современник, 1856, т. 59, № 10, отд. 1, с. 131—280; Отд. отт. — СПб., 1856. 150 с.

вскрыть все ящики и стал сличать сделанные в разное время переводы — и составил, так сказать, сводный седьмой перевод».[101]

Свой перевод Струговщиков считал совершенным. По утверждению того же Либровича, он кричал в книжном магазине Вольфа, цитируя то одно, то другое место своего перевода: «Тысячу рублей я готов немедленно отдать тому, кто лучше и вернее меня переведет вот эти четыре строки „Фауста"!».[102]

По инициативе Чернышевского перевод Струговщикова был помещен вместе с повестью Тургенева «Фауст» в одной книжке «Современника». В этой связи Чернышевский писал Некрасову, находившемуся тогда в Италии: «Перевод во многих местах очень не лишен поэзии и вообще довольно близок к подлиннику, так что может назваться хорошим».[103] Чернышевский снабдил перевод примечаниями, которые были набраны, но затем исключены и в печати не появлялись.

«Фауст» Струговщикова отличается теми же особенностями, что и его переводы стихотворений Гете. При гладкости и литературности языка и в общем верной передаче содержания оригинала (за исключением мест, измененных по цензурным соображениям) его отличает многословие, распространение текста и известная банализация гетевской образности, употребление романтических и сентименталистских поэтических штампов, усиление торжественного тона в монологах, чем ослабляется страстность оригинала. Нередко Струговщиков изменял форму стиха, в результате чего нарушалась гармоническая структура трагедии. Особенно пострадала в его переводе Гретхен, из речей которой исчезли простота и естественность.[104]

Возьмем для образца отрывок из монолога Фауста, который уже цитировался в переводах Врончено и Губера.

Глагол небесный, *звук священный,*
Меня ль во прахе вам искать?
Звучите для души смиренной,
Душе, способной отвечать!
Я слышу весть; но вера отказала
Тому, кто чуда не признал,
Ее любимого дитяти. Ах, бывало,
В тот час, как *Пасха* наступала,
Предвестником всерадостного дня
Небесный поцелуй спускался на меня![105]

Сравнение с оригиналом[106] показывает, что первые $6^1/_2$ строк

[101] *Либрович С. Ф.* На книжном посту..., с. 198—199.
[102] Там же, с. 199.
[103] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1949, т. 14, с. 312 (письмо от 24 сент. 1856 г.). — См. также письмо Некрасова Тургеневу от 9 (21) октября 1856 г. (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 10, с. 298).
[104] См. подробный разбор: *Pohl W.* Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim-am-Glan, 1962, S. 54—77.
[105] Фауст. Соч. Гете. Перевод А. Струговщикова. СПб., 1856, с. 17—18 (курсивом выделены добавления переводчика).
[106] См. выше, с. 47, примеч. 91.

перевода передают 5 немецких строк (V. 762—766), после чего 4 строки оригинала переводчик вообще опускает и прямо переходит к последующей части монолога, распространяя текст более чем в полтора раза.[107] При этом «суббота» (Sabbath) произвольно заменена «Пасхой». Нетрудно заметить, что добавления Струговщикова в основном вызваны поисками рифмы.

Недостаток поэтичности в его переводе бросается в глаза даже при сравнении с «Фаустом» Губера. Вот как, например, переданы у Струговщикова слова Маргариты в темнице:

Это он! это он! где мученье?
Где страх темницы и цепей?
С тобой, с тобой мое спасенье,
С тобою радость наших дней!
А вот и улица, где я
Тебя впервые повстречала!
А вот и сад, где я тебя
С соседкой Мартой поджидала! [108]

Короче говоря, «Фауст» в интерпретации Струговщикова не явился тем достижением, какого можно было от него ожидать, судя по тем усилиям, которые затратил на него переводчик. И не случайно особого успеха этот перевод не имел. В. П. Боткин, ознакомившись с ним, писал И. И. Панаеву 15 октября 1856 г.: «Есть места хорошо переведенные, но глубокомысленная сторона трагедии вообще, как мне показалось, понята слабо ‹. . .›. И очень часто, там где у Гете глубокомысленное созерцание, — у переводчика выходит пустое резонерство».[109] В. Р. Зотов, посвятивший пространную критическую рецензию обоим «Фаустам», появившимся в «Современнике», подверг перевод безжалостному разносу. Он ставил его ниже предшествующих версий, из которых Струговщиков, по его утверждению, якобы заимствовал отдельные места, и заключал: «Г. Струговщиков забыл, кажется, прежде всего главное обстоятельство, необходимое для перевода всякого поэтического произведения: надобно иметь уважение к подлиннику и поэтическое чувство; иначе люди, знакомые с оригиналом и уважающие его, назовут дерзким — пересказывание Гете своими словами, а поэты сочтут бесполезными — прозаи-

---

[107] Ср. оригинал:

Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille...
(V. 771—772)

(Бывало, поцелуй небесной любви опускался на меня в торжественной субботней тишине).

[108] Фауст, с. 146; ср. выше (с. 61) соответствующий перевод Губера.

[109] Тургенев и круг «Современника»: Неизданные материалы. 1847—1861. М.; Л., 1930, с. 392—393.

ческие стихи перевода, не передающие ни одной искры поэзии подлинника».[110]

Ярым противником нового перевода «Фауста» был М. Л. Михайлов, который в 1859 г., рецензируя издание сочинений Губера, мимоходом заметил, что перевод Струговщикова «безобразен до крайности; не говоря уже об отсутствии в нем всякой поэзии, и знание немецкого языка в переводчике сомнительно».[111]

После издания «Фауста» журнальные публикации переводов Струговщикова почти прекращаются, хотя он продолжает переводить немецких поэтов, в частности, лирику Гейне и стихотворения из «Западно-восточного дивана» Гете.[112] Не вполне ясно, почему он не смог опубликовать переводов из Гейне в пору повышенного интереса к творчеству этого поэта в русском обществе.[113] Что же касается Гете, то, как указывал В. М. Жирмунский, «с начала 50-х гг. господствующие течения русской поэзии отходят от Гете. Поэзия Гете теряет свое актуальное значение: из фактора и факта современного литературного развития она становится фактом образования, истории культуры».[114] Показательно в этой связи, что «Римские элегии» в переводе Струговщикова вызвали в свое время появление семи рецензий, «Стихотворения, заимствованные из Гете и Шиллера» — десяти, а «Фауст» — только одной. В этих условиях журнальная публикация переводов из Гете была крайне затруднена, но то немногое, что попало в печать, показывает, что Струговщиков работал над воссозданием на русском языке немецкого дольника.[115] Ему удалось также напечатать несколько новых переводов из Шиллера в издании Н. В. Гербеля [116] (в это издание входили и некоторые его переводы из сборника 1845 г.).

---

[110] *Зотов Вл.* «Ф а у с т» г. Тургенева и «Ф а у с т» Гете *в переводе* г. Струговщикова, *сравнительно с переводами* Губера и Вронченко. — СПб. ведомости, 1856, 6 нояб., № 243, с. 1362.

[111] *М. Л.* [*Михайлов*]. Сочинения Э. И. Губера, изданные под редакциею А. Г. Тихменева, тт. I и II. — Рус. слово, 1859, № 10, отд. 2, с. 35—36.

[112] См.: ГПБ, ф. 341, № 672, л. 3. Переводы трех стихотворений из «Западно-восточного дивана» были напечатаны в журнале «Шехерезада» (1858, 19 апр., № 4, с. 89—90).

[113] См.: *Гордон Я. И.* Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973. 360 с. — Удалось обнаружить лишь три перевода Струговщикова из Гейне, все из сборника «Romanzero»: «Плут фон Берген» (Schelm von Bergen. — Всемирный труд, 1868, № 9, с. 74—76; перевод датирован: 20 июля 1860 г.), «Королева Помаре» (Pomare. — Там же, № 10, с. 93—96), «Император Генрих IV» (Heinrich. — Складчина: Литературный сборник... СПб., 1874, с. 708).

[114] *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 353.

[115] См., например: «Две эпистолы Гете»: 1. «Жил-был некогда художник честной...» (Künstlers Fug und Recht); 2. «Ты меня, дружище, хоть глупцом назови...» (Sendschreiben). — Шехерезада, 1858, 22 нояб., № 35, с. 909—910.

[116] Эти переводы: «Идеалы» (Die Ideale), «Сила песнопения» (Die Macht des Gesanges), «Закат» (Der Abend), «Чудесный край» (Sehnsucht), «Ширина и глубина» (Breite und Tiefe), «Порука» (Die Bürgschaft). — Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов, изданные под

В 1865 г. Струговщиков издал отдельной книгой перевод «Страданий молодого Вертера», предпослав ему обширное «Литературно-историческое обозрение», в котором рассматривал как историю создания романа, так и место его в литературно-общественной жизни Германии и Европы.[117] Перевод был снабжен примечаниями и сопровождался отрывком из автобиографии Гете, который, по словам переводчика, «характеризует юность Гете и поясняет его натуру — в „Вертере“»,[118] а также библиографическим перечнем «Литература „Вертера“».

Заключительные страницы «Обозрения» обнаруживают боязнь Струговщикова, что его перевод будет признан несвоевременным в условиях господства в литературе «реального направления». Он заверял читателей, что считает «реальное направление в нашей литературе насущною необходимостью», однако утверждал, что «самые горячие поклонники реального направления не могут отрицать силы общих стимулов на пути прогресса, а такими-то стимулами и богат „Вертер“».[119] Опасения оказались ненапрасными. Критика периодических изданий игнорировала его перевод, и только «Книжный вестник», помещавший полную библиографию выходящих изданий, снабдил соответствующую запись издевательской аннотацией: «Книга г. Струговщикова была бы хорошею книгою, если бы не опоздала появиться в русской литературе лет на сорок. Тогда бесцельное педантически-схоластическое изучение душевных состояний автора „Вертера“ <. . .> имело бы, пожалуй, и смысл за неимением других, более существенных интересов для русских читателей, а слог перевода и замечаний приводил бы их в умиление, ибо напоминал бы манеру изложения Николая Михайловича Карамзина».[120]

Видимо, желая согласовать свои пристрастия с новыми веяниями, Струговщиков выступает со статьями «Два фазиса мыслящего Гете»[121] и «Последний фазис мыслящего Гете»,[122] в которые включил переводы естественнонаучных сочинений немецкого писателя. Однако, сколько нам известно, никакого отклика на эти статьи не последовало. Да и журнал, где появились статьи, был весьма далек от передового направления.

После этого Струговщиков фактически перестает печататься. Обнаруженные нами две его публикации 70-х годов, помещенные в благотворительных сборниках, носили случайный харак-

---

редакцию Н. В. Гербеля. СПб., 1857, т. 1, с. 38—41, 275—276, 278, 302—303; т. 2, с. 200, 313—314.

[117] *Струговщиков А.* Вертер: Опыт монографии с переводом романа Гете «Страдания молодого Вертера». СПб., 1865. LX, 178 с.

[118] Там же, с. 155.

[119] Там же, с. LIX—LX.

[120] Книжный вестн., 1865, 15 дек., № 23, с. 444.

[121] Всемирный труд, 1868, № 9, с. 94—102.

[122] Там же, № 10, с. 164—175; № 11, с. 207—218.

тор.[123] Многие его переводы, очевидно, остались в рукописи. Во всяком случае, в письме Погодину 1873 г., упоминая папку своих «нигде не напечатанных стихотворений», Струговщиков добавлял: «С переводами из Гете, Шиллера и Гейне выйдет добрых тома три, добрых, говорю, по объему, а какими они выйдут по содержанию, об этом потомки скажут».[124] Однако потомки ничего сказать не могут, так как переводы эти неизвестны и, видимо, безвозвратно утрачены.

Не появилась в печати и монография Струговщикова о «Фаусте» Гете, которую он обещал в «Обозрении» «Вертера».[125] Вообще уже в 60-е годы как литературный деятель он безнадежно отошел в прошлое. Рецензент «Книжного вестника» иронически писал: «Г-н А. Струговщиков был *некогда* известен в литературе своими посредственными переводами из Гете, замолк он также уже давно. . .».[126] Спустя четыре года и Тургенев, публикуя в «Вестнике Европы» «Воспоминания о Белинском», назвал Струговщикова «*некогда* известным переводчиком гётевских стихотворений».[127]

Не слишком счастливой оказалась судьба его переводов. Хотя Вейнберг и включил его «Фауста» в дважды начатое (в 1865 и 1875 гг.) и оба раза не завершенное издание сочинений Гете, но вскоре полный перевод Н. А. Холодковского вытеснил все предшествующие версии. Впрочем, М. О. Вольф использовал перевод Струговщикова для роскошного издания I части «Фауста» с иллюстрациями А. Лизен-Майера.[128] Этот перевод был издан и в советское время — в 1919 г. в Москве. В дореволюционных собраниях сочинений Гете в переводе Струговщикова перепечатывались около двух десятков стихотворений, «Клавиго», «Страдания молодого Вертера». Последний перевод оказался наиболее долговечным: в 1932 г. он был издан в основанной М. Горьким серии «История молодого человека XIX столетия».

В настоящее время все эти переводы отошли в прошлое, и их создатель сохранился лишь в памяти любителей историко-литературных курьезов как «переводчик-маньяк» (так С. Ф. Либрович назвал очерк о нем), переводивший шесть раз подряд гетевского «Фауста».[129]

---

[123] В сборнике «Складчина», изданном в пользу пострадавших от голода жителей Самарской губернии, были напечатаны стихотворение Струговщикова «С чужбины» и перевод из Гейне «Император Генрих IV» (см. выше, примеч. 113). Перевод «Махмуду Третьему. (Из Фирдуси)» был опубликован в сборнике «Братская помочь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины» (СПб., 1876, с. 319—320).

[124] ГБЛ, Пог. II. 31.79, л. 1.

[125] См.: *Струговщиков А.* Вертер. . ., с. LX.

[126] Книжный вестн., 1865, 15 дек., № 23, с. 444 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

[127] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Соч. М.; Л., 1967, т. 14, с. 51 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

[128] См.: *Либрович С. Ф.* На книжном посту. . ., с. 203—208.

[129] См.: *Тумановский Р.* Семь ключей к «Фаусту». — Книжное обозрение, 1968, № 23, с. 12.

5

В. Г. Белинский — теоретик перевода

В развитии теории художественного перевода в России первой половины XIX в. решающую роль сыграл Виссарион Григорьевич Белинский.[1] В молодости, в начале 1830-х годов, он сам занимался переводами. Исключенный из Московского университета в сентябре 1832 г., он, хорошо зная французский язык, принялся для заработка переводить роман модного в то время Поля де Кока «Магдалина»; перевод вышел в свет в начале следующего года.[2] Как переводчик Белинский начал сотрудничать в изданиях Н. И. Надеждина. 21 мая 1833 г. он писал брату: «Я знаком с Надеждиным; перевожу в „Молву" и „Телескоп"». И далее, перечислив переведенные им статьи, указывал источники: «Перевожу я более из „Revue etrangère", несколько из „Courrier du beau monde", „Revue de Paris" и разную мелочь для „Молвы" из „Miroir"» (XI, 98).[3] Среди переводов Белинского, печатавшихся в «Телескопе» в 1833—1834 гг.: «Воспитание женщин» Шарля Нодье, «Воздушные замки молодой девушки» Жюля Жанена, анонимная статья «Некоторые черты из жизни доктора Свифта», отдельные главы из «Путевых впечатлений» А. Дюма (которые Белинский предполагал перевести целиком,[4] но не осуществил своего намерения) и др.[5]

---

[1] См.: *Трунев Н. В.* Проблема перевода в освещении Белинского. — Учен. зап. Омского веч. пед. ин-та. Филол. сер., 1944, вып. 2, с. 32—48; *Сердюченко Г. П.* Белинский, Чернышевский и Добролюбов о переводе. — В кн.: *Сердюченко Г. П.* Очерки по вопросам перевода. Нальчик, 1948, с. 7—22 (о Белинском — с. 8—14); *Егорова Е.* Вопросы художественного перевода в работах В. Г. Белинского. — Дружба народов, 1951, № 4, с. 136—154; *Топер П.* Традиции реализма: (Русские писатели XIX века о художественном переводе). — В кн.: Вопросы художественного перевода. М., 1955, с. 45—96 (о Белинском — с. 63—76). — См. также раздел «В. Г. Белинский» в книге «Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв.» (Л., 1960, с. 194—238).

[2] Магдалина, сочинение Поль де Кока. Перевел с франц. В. Б. М.: Тип. Лазаревых Ин-та вост. яз., 1833. Ч. 1—4.

[3] Ссылки в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской) даны по изданию: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. 1—13.

[4] См. примечание Н. И. Надеждина к переводу главы «Гора Гемми» (Телескоп, 1834, т. 22, с. 390).

[5] Эти переводы собраны в издании: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 12-ти т. / Под ред. и с примеч. С. А. Венгерова. СПб., 1900, т. 1, с. 156—

После 1834 г. Белинский сам уже не занимался переводом, но как критик он постоянно с пристальным вниманием следил за переводной литературой в России, уделяя ей особое внимание в годовых обзорах русской литературы. Вопросам перевода и разбору отдельных переводных произведений посвящены десятки статей и более сотни рецензий Белинского; замечания по поводу теории и практики перевода содержатся в его письмах.

Уже в самом начале своей критической деятельности, в 1835 г., Белинский писал в «Молве»: «. . . нам надо больше переводов как собственно ученых, так и художественных произведений», и тут же указывал, что главная польза последних «состоит наиболее в том, что они служат к развитию эстетического чувства, образованию вкуса и распространению истинных понятий об изящном <. . .>. Сверх того, переводы необходимы и для образования нашего еще неустановившегося языка; только посредством их можно образовать из него такой орган, на коем бы можно было разыгрывать все неисчислимые и разнообразные вариации человеческой мысли» (I, 130).

Уже в первой своей статье, посвященной проблемам перевода, — о «Гамлете» Шекспира в переводе Н. А. Полевого (1838) — Белинский поставил вопрос о необходимости теоретического обобщения переводческого опыта, накопленного в русской литературе. «Всякий предмет человеческого знания, — начинал он статью, — имеет свою теорию, которая есть сознание законов, по которым он существует. Сознавать можно только существующее, только то, что есть, и потому для создания теории какого-нибудь предмета должно, чтобы этот предмет, как данное, или уже существовал как явление, или находился в созерцании того, кто создает его теорию» (II, 425).

Исходя из этой установки, Белинский стремился теоретически осмыслить и обобщить всякое явление, с которым он встречался в русском переводе и переводной литературе. Цель этой последней была ему ясна с самого начала. Еще в 1836 г. в обзорной статье «Ничто о ничем», критикуя переводческий произвол «Библиотеки для чтения», он подчеркивал, что переводы делаются «для людей, или не знающих иностранных языков, или знающих, но не имеющих средств пользоваться иностранными книгами», а эти люди читают переводы «не для одной забавы, даже и не для одного эстетического наслаждения, но и для образования себя, чтоб иметь понятие, что пишет тот или другой иностранный писатель и как пишет?» (II, 34). Со временем взгляд Белинского на цели и значение переводной литературы углубляется, и в 1844 г., продолжая свой спор с «Библиотекой для чтения» и повторяя мысль, «что переводы преимущественно

249, 256—307. См. также: *Гурьянов В.* Неизвестные переводы Белинского. — Лит. наследство, 1951, т. 57. В. Г. Белинский, т. 3, с. 255—256. О переводческой деятельности Белинского см.: *Нечаева В. С.* В. Г. Белинский: (Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836). М., 1954, с. 203—233 (гл. IX. Переводы Белинского).

назначаются для не читавших и не имеющих возможности читать подлинника», он добавлял: «а главное, что на переводах произведения литературы одного народа на язык другого основывается *знакомство народов между собою*, взаимное распространение идей, а отсюда самое *процветание литератур и умственное движение*...». И далее, полемизируя с О. И. Сенковским, практиковавшим и отстаивавшим метод перевода-переделки, Белинский указывал: «...если б мы доныне держались методы выдаванья произведений иноземных литератур и за свои, в искаженном виде, то не только не имели бы понятия, например, об английской и французской литературе, а следовательно, и об Англии и Франции, но и самая наша литература была бы теперь чем-то таким, чего нельзя было бы назвать литературою...» (VIII, 264; курсив мой. — *Ю. Л.*).

Придавая такое значение переводной литературе, Белинский уделял особое внимание выбору произведений для перевода. Он пропагандировал лучшие произведения иностранных литератур и нередко выступал инициатором перевода на русский язык художественных, научных и публицистических произведений, которые затем публиковались в журналах, идейно им возглавляемых: «Московский наблюдатель» (1838—1839), «Отечественные записки» (1839—1846), «Современник» (1847—1848).

Понимание перевода как средства духовного общения народов было теснейшим образом связано с общей историко-литературной концепцией Белинского. Оно вытекало из понимания им литературы как выражения духовной жизни данного народа в ее национальном своеобразии и исторической обусловленности. При этом взгляды его на перевод претерпевали некоторую эволюцию, что было вызвано и общей идейной эволюцией великого критика и поступательным движением переводческого искусства в России.

Как мы отмечали, впервые Белинский заявил о необходимости создания теории перевода в статье 1838 г. о «Гамлете» в переводе Н. А. Полевого. Перед критиком находились два перевода одной шекспировской трагедии — Вронченко и Полевого, весьма отличных друг от друга и имевших разную судьбу. Перевод Вронченко, точный до буквализма, был довольно трудным в чтении и совершенно непригодным для театра.[6] Напротив, перевод Полевого был в достаточной мере вольным. Он сократил трагедию почти на четверть; подчеркивал слабость Гамлета и деформировал его образ, стараясь отразить в нем ужас перед действительностью, охвативший русское общество в пору николаевской реакции. В то же время в образе датского принца Полевой воплощал и собственные душевные страдания, когда в результате правительственных репрессий в 1834 г. был закрыт «Московский телеграф» — его любимое детище, лучший для своего времени журнал. Недаром он говорил: «...мы любим Гамлета, как родного брата <...>, его слабости суть слабости наши, он чувствует

---

[6] См. выше, с. 41—44.

нашим сердцем и думает нашею головой».[7] Перевод Полевого, поставленный на московской и петербургской сценах, имел сенсационный успех. Нужно было осмыслить это явление, дать ему теоретически обоснованную оценку.

И Белинский выдвинул концепцию двух переводов: «художественного» и «поэтического». Для правильного понимания такого деления следует иметь в виду тот философский смысл, который критик вкладывал тогда в эти термины. «Художественное» означало для него объективное отражение действительности, и оно считалось выше «поэтического» — идеализированного выражения субъективного.[8]

«В *художественном* переводе, — писал Белинский, — не позволяется ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно. Цель таких переводов есть — заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем» (II, 427). К таким переводам критик относил трагедии Шекспира, переведенные Вронченко, и объяснял их неуспех тем, что «Шекспир еще недоступен для большинства нашей публики в настоящем своем виде». «Так как переводы делаются не для нескольких человек, а для всей читающей публики, — продолжал Белинский, — и так как сцена должна действовать не на один партер и первые ряды лож, а на весь амфитеатр, то переводчик должен строго сообразоваться со вкусом, образованностию, характером и требованиями публики», и «он тем более обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится» (II, 427). Таким «поэтическим» переводом Белинский считал «Гамлета» в интерпретации Полевого.

Нетрудно заметить, что в своих определениях Белинский характеризовал две тенденции романтического перевода: первую, которую мы назвали выше «наивно-романтическим буквализмом» с его стремлением к объективной буквальной точности и полноте, и вторую, подвергающую оригинал субъективному преобразованию. Правда, в понятии «поэтического» перевода основу субъективности, согласно Белинскому, составляют идеалы и потребности не самого переводчика, а воспринимающей публики, но существо вопроса от этого не меняется. С присущей ему способностью увлекаться Белинский, ударяясь в крайность, заявлял даже: «Если бы искажение Шекспира было единственным средством для ознакомления его с нашею публикою, — и в таком случае не для чего б было церемониться; искажайте смело, лишь бы успех оправдал ваше намерение. . .» (II, 427—428).

Но шли годы. Белинский в философии эволюционировал от идеализма к материализму. Развивалось и русское переводческое

---

[7] Театральная газета, 1877, 8 сент., № 84, с. 266. — Подробнее о переводе Полевого см.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 268—281.

[8] См.: *Лаврецкий А.* Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941, с. 33.

искусство. В 1844 г. появился новый перевод «Гамлета», выполненный А. И. Кронебергом, свободный, с одной стороны, от вольностей Полевого, а с другой — от буквализмов и архаизующего стиля Вронченко. Кронеберг, как и другие переводчики Шекспира 1840-х гг. — Н. М. Сатин, М. Н. Катков, добиваясь одновременно полноты передачи содержания и доходчивости, стихийно подходил к реалистическому принципу поисков адекватных соответствий, который в дальнейшем теоретически осмыслит А. В. Дружинин. Белинский же, пересмотрев свои взгляды, решительно отказался от понятия «поэтического» перевода с его субъективизмом. «Кто имеет право модифировать, изменить, укоротить, распространить мысль гения, переделать его создание? <. . .>, — писал он в 1845 г., откликаясь на издание «Стихотворений А. Струговщикова». — Какая цель перевода? — дать возможно близкое понятие об иностранном произведении так, как оно есть. В таком случае, если вы своими приделками и переделками сделали его даже и лучше, нежели как оно написано автором, — перевод неверен, следовательно, нехорош» (IX, 276).

Тем самым Белинский решительно осуждал всякое своеволие переводчика в обращении с оригиналом, причем даже в таком субъективном жанре, как лирика. Переводчик не должен заслонять собою переводимого автора, его творческая индивидуальность должна подчиниться задаче истинного воплощения оригинала. Именно к такому заключению Белинский пришел в итоге: «В переводе из Гете, — писал он, — мы хотим видеть Гете, а не его переводчика; и если б сам Пушкин взялся переводить Гете, мы и от него потребовали бы, чтоб он показал нам Гете, а не себя» (IX, 277). Отсюда логически следовала полемика с получившей распространение и применявшейся многими переводчиками для самоутверждения формулой Жуковского. «Говорят, — писал Белинский, — переводчик в прозе — раб, переводчик в стихах — соперник. Последнее справедливо только вполовину: соперник по языку, слогу и стиху, словом — по выражению, но не по мысли, не по содержанию. Тут он раб. Талант переводчика есть талант формы, разумеется, при способности вникать в дух чужих произведений и чувствовать их красоты» (IX, 277).

Упоминающийся в этом суждении «дух произведений» имел весьма важное значение в концепции перевода у Белинского. Еще в статье 1838 г. он указывал: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания» (II, 429). Но, выдвинув это утверждение, Белинский затруднялся определить, как же следует передавать этот «дух». Он понимал, что между языками существуют различия: «Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответственности слов: надо, чтобы вну-

тренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» (II, 429).

Сформулированное таким образом требование страдало неопределенностью: понятие «внутренней жизни» было весьма расплывчатым. И Белинский попытался определить иначе переводческий принцип: «Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским» (II, 427).

Позднее, однако, Белинский осознал уязвимость этой формулировки, поскольку она допускала уничтожение национальной определенности подлинника. Такая точка зрения была распространена. Н. А. Полевой писал, например, в 1826 г., рецензируя «Абидосскую невесту» Байрона в переводе И. Козлова: «...перевод на отечественный язык освоивает нам особенным образом чужеземное творение <...>. Английский, французский перевод радует меня: читаю его охотно, но порадуюсь едва ли не более и не охотнее, если увижу перевод русский. Здесь как будто *забываешь, что великий сочинитель его был англичанин, француз.* Переводчик, разумеется умевший передать его творение, делает его мне более близким, родным».[9]

Белинский поначалу, как мы видели, был близок к такому воззрению. Но осознание национальной самобытности литератур привело к тому, что в 40-е годы он постоянно требовал, чтобы переводчики воссоздавали национальный колорит оригинала. О Гнедиче, переводчике «Илиады», он писал, что тот «умел схватить в своем переводе отражение красок и аромата подлинника, умел уловить колорит греческого созерцания и сделать его фоном картины своего перевода» (V, 554). Высоко оценивая выполненный Я. К. Гротом перевод поэмы шведского поэта Тегнера «Фритиоф, скандинавский богатырь», Белинский подчеркивал, что переводчик «умел сохранить колорит скандинавской поэзии подлинника, и потому в его переводе есть жизнь, а это уже великая заслуга в деле такого рода!» (V, 286). Напротив, порок «Антигоны» Софокла в переводе А. А. Григорьева он находил в том, что «о древнем колорите <...> нет и помина» (X, 37).

Поэтому прежняя формулировка «правила для перевода художественных произведений» уже не могла удовлетворить Белинского, и, встретив подобное утверждение у Струговщикова, он счел необходимым решительно ему возразить.[10]

Переводчик и переводимый автор — разные люди, понимал Белинский. Но для того, чтобы в переводе был передан «дух» оригинала, необходимо некое соответствие таланта переводчика этому «духу». Поэтому как достоинство К. Н. Батюшкова, переводившего стихотворения из греческой антологии, Белинский от-

---

[9] Моск. телеграф, 1826, ч. 12, № 23, с. 183 (курсив мой. — *Ю. Л.*).
[10] См. выше, с. 89.

мечал, что «натура и дух этого поэта были родственны эллинской музе» (VII, 225). «Жуковский, — писал он, — необыкновенный переводчик, и потому именно способен верно и глубоко воспроизводить только таких поэтов и такие произведения, с которыми натура его связана родственною симпатиею» (VII, 207). А разбирая стихотворения А. И. Полежаева и признавая за ним «необыкновенную способность <...> переводить стихами», он указывал: «Только ему надо было переводить что-нибудь, гармонировавшее с его духом, и преимущественно лирические произведения, по причине субъективной настроенности его натуры» (VI, 157).

Белинский выдвинул требование воспроизведения в переводе стихотворной формы оригинала. Упомянутая выше рецензия на перевод «Фритиофа» содержит весьма важное замечание: «Нам очень нравится, что г. Грот каждую песню переводил размером подлинника. Так как форма всегда соответствует идее, то размер отнюдь не есть случайное дело, — и изменить его в переводе значит поступить произвольно. Может быть, такой перевод будет и выше самого подлинника, но тогда он — уже переделка, а не перевод» (V, 287). В рецензии на «Римские элегии» Гете в переводе Струговщикова Белинский отмечал как достоинство сохранение переводчиком гекзаметра оригинала (см.: V, 261) и т. д.

Однако, осознавая всю важность воссоздания в переводе поэтической формы оригинала, Белинский учитывал состояние современной ему русской переводной литературы, и это побуждало его одобрительно относиться к прозаическим переводам стихотворных литературных памятников, рассматривая эти переводы как промежуточный этап в ознакомлении русской публики с сокровищами мировой литературы. Так, он решительно поддерживал Н. Х. Кетчера, предпринимавшего издание всех пьес Шекспира в прозаическом переводе.[11] «... Переводы Шекспира в стихах, — писал в этой связи Белинский в 1841 г., — пока еще роскошь для нашей публики <...>. Русской публике надобно сначала освоиться с *манерою* Шекспира, с его кистью, сблизиться с ним, почувствовать его миросозерцание, его дух. Тогда только публика будет в состоянии оценивать переводы Шекспира в стихах» (XIII, 117—118). Точно так же он приветствовал появление «Божественной комедии» Данте в прозаическом переводе Ф. Фан-Дима (псевдоним Е. В. Кологривовой): «Г-н Фан-Дим заслуживает величайшую благодарность за прекрасное и благое намерение познакомить в прозаическом переводе русскую публику с совершенно незнакомым ей поэтом. Мы находим достойной похвалы и мысль переводчика — переводить Данте не стихами (для чего требовался бы огромный поэтический талант), а прозою, где главное достоинство — буквальная близость и вер-

---

[11] См. ниже, с. 172, примеч. 41.

ность, без насилия русскому языку и без ущерба плавности и правильности слога» (VI, 665).

Теоретические раздумья и заключения Белинского относились к переломному моменту в истории русского художественного перевода XIX в. Еще в статье 1838 г. он осознал и показал противоречие между буквальной точностью перевода, с одной стороны, и его поэтичностью и доходчивостью — с другой. Критик искал пути для преодоления этого противоречия. Он говорил о языковых различиях вообще, но еще не установил, что существо вопроса заключается в расхождении стилистических систем разных языков, хотя выдвинутое им довольно неопределенное понятие «духа» таило в себе возможность интерпретации в стилистическом плане. Поэтому в теоретических построениях Белинского содержалась уже потенциальная возможность создания концепции реалистического перевода. Однако последнее слово им еще не было сказано. В то же время выдвинутое Белинским определение художественного перевода как полноценной замены подлинника побуждало, стимулировало творческие искания переводчиков, стремившихся к достижению этой цели.

6



И. И. Введенский

В историю русской переводной литературы И. И. Введенский вошел благодаря воссозданию на родном языке творений великих английских романистов XIX века — Теккерея и особенно Диккенса. Еще биограф Введенского Г. Е. Благосветлов утверждал: «Как переводчику английских романов ему принадлежит неоспоримо первое место в числе прежних и настоящих деятелей. Русская литература в первый раз приняла гениального Диккенса в его настоящем виде из рук Введенского...».[1] И такое утверждение в различных вариантах в дальнейшем неоднократно появлялось в русской печати.

Иринарх Иванович Введенский родился 21 ноября 1813 г. в семье бедного священника села Жуковки Саратовской губернии.[2] Восьми лет его отдали в Пензенское духовное училище, где он должен был учить русскую и славянскую грамматику, латынь, греческий язык, арифметику, закон божий, священную историю, церковный устав, нотное пение. Все обучение сводилось к механической зубрежке, подкрепляемой «магическим действием *березовой каши*», — как писал впоследствии сам Введенский и добавлял: «Сколько могу судить теперь, действительно столетия мало, чтобы при семинарской методе преподавания изучить который-нибудь из древних языков».[3] Тем не менее, благодаря феноменальной памяти и способности к языкам, сам он сумел даже в этих условиях овладеть древними языками.

На его духовное развитие огромное влияние оказали «Письма русского путешественника» Карамзина, полученные им в десять лет от отца, — первая книга, которую он «прочитал с любовию». «Тятинька, — писал он домой, — не посылай мне лепешек, а при-

---

[1] *Благосветлов Г. Е.* Иринарх Иванович Введенский: Краткий биографический очерк. СПб., 1857, с. 21 (ниже в ссылках: *Благосветлов*).

[2] Подробнее биография изложена в нашей статье «Иринарх Введенский и его переводческая деятельность» (в кн.: Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982, с. 68—140); там же — библиография литературы вопроса.

[3] *Введенский И. И.* Духовные училища в России (рукопись: ГПБ, F.XVII.61, л. 116 об., 118—118 об.).



Иринарх Иванович Введенский

шли еще Карамзина; я люблю его; я буду читать его по ночам и за то буду хорошо учиться».[4] «Письма» раскрывали перед ребенком новый, неведомый мир иноземной природы и иноязычной культуры. «Этому сочинению Карамзина, — вспоминал позднее Введенский, — обязан я и открещением от семинарского, закрытого образования, и мыслью о путешествии. . .».[5]

По окончании Пензенского училища Введенский поступил в Саратовскую духовную семинарию, где основными предметами были словесность, философия и богословие, которые преподавались на латыни. Будучи одним из первых учеников по всем

---

[4] *Благосветлов*, с. 6.

[5] Из бумаг Ир. И. Введенского. — Колосья, 1884, № 11, с. 255 (письмо к О. И. Сенковскому).

предметам, Введенский деятельно продолжал заниматься самообразованием; особенно привлекали его исторические науки и новые европейские языки. Талантливый юноша умудрялся извлечь для себя пользу даже из уродливой системы семинарского обучения. Когда в старших классах воспитанники должны были писать философские рассуждения на всевозможные абстрактные темы, он умел проявить и оригинальность мнений, и гибкость ума, и знание древних и новых авторов, и выработанность литературного слога. «Диссертации, — признавался он, — были для меня в некотором смысле ареной, на которую я выходил смелым борцом, уверенным в своих силах».[6]

Окончив семинарию летом 1834 г., Введенский мог стать сельским священником. Но он хотел продолжать образование и отправился в Москву, рассчитывая поступить в Московский университет и заняться там изучением истории и литературы. Однако отсутствие средств, необходимых для занятий в университете, вынудили его поступить в Московскую духовную академию, хотя, по его собственному признанию, он не имел «ни малейшей склонности к предметам, требующимся для образования русского пастыря церкви».[7] Впрочем, учение в академии давалось ему легко. Введенский успевал еще урывками посещать университетские лекции. Кроме того, он самостоятельно занимался языками и читал интересующие его иноязычные книги, а также современные русские журналы. В академии началась и его переводческая деятельность.

В январе 1838 г., когда Введенский был уже близок к окончанию академии, разразился какой-то скандал, связанный с его ухаживанием за дочерью полицмейстера Засецкого. В результате он был уволен из академии и, не вынеся потрясения — а здоровье его уже было расстроено чрезмерными занятиями, — слег на полгода в больницу. От этого удара он уже никогда вполне не оправился. «. . . Боль в груди, одышка, шум в ушах остались всегдашними спутниками моей жизни»,[8] — писал он.

По выходе из больницы Введенский, не имея ни средств, ни пристанища, оказался в крайне бедственном положении. Этим воспользовался М. П. Погодин, в то время профессор Московского университета. Он помог ему поступить в университет и принял его к себе в дом в качестве дешевого учителя для своего пансиона. Одновременно Погодин, затеявший издание «Всеобщей исторической библиотеки», поручал ему делать для нее переводы. За все это Введенский получал ничтожную плату и был вынужден еще брать переводную работу у московских книгопродавцев. А. А. Фет, познакомившийся с ним в пансионе Погодина, вспоминал впоследствии: «По-латыни Введенский писал и говорил так же легко, как и по-русски, и хотя выговаривал новейшие языки до неузна-

[6] Цит. по: *Благосветлов*, с. 7.

[7] Цит. по: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1892, кн. 5, с. 23 (письмо Введенского к М. П. Погодину).

[8] Колосья, 1884, № 11, с. 253.

ваемости, писал по-немецки, по-французски, по-английски и по-итальянски в совершенстве. Генеалогию и хронологию всемирной и русской истории помнил в изумительных подробностях».[9]

В 1840 г. Введенский вынужден покинуть Москву: по-видимому, ему не удавалось сочетать серьезные занятия в университете с выполнением поручений Погодина. Он переезжает в Петербург, где, промучившись «почти полгода <...> преданный всем родам унижения, ужасной нищете, брошенный на произвол судьбы»,[10] он был, наконец, зачислен казеннокоштным (т. е. на казенном содержании) студентом на филологическое отделение философского факультета Петербургского университета. Здесь, как и прежде в духовных училищах, он резко выделялся среди сокурсников. Один из них, А. А. Чумиков, позднее писал, что Введенский «удивлял не только студентов, но и профессоров своими громадными знаниями. Из всех студентов его курса лишь он один бегло объяснялся по-латыни с известным профессором Грефе».[11] Выступления Введенского с чтением своих сочинений перед студенческой аудиторией пользовались неизменным успехом.

Вероятно, уже осенью 1840 г. Введенский познакомился с О. И. Сенковским, и это знакомство во многом определило дальнейшую его судьбу. Предприимчивый редактор «Библиотеки для чтения» быстро оценил талант и возможности великовозрастного студента. Он поселил его у себя и поначалу поручил переводить статьи из иностранных журналов. Вскоре Введенский стал сам писать критические статьи и впоследствии утверждал: «Большая часть критик Библиотеки для чтения за 1841, 1842 и 1843 годы принадлежит моему перу».[12] В конце августа 1842 г. он закончил Петербургский университет со степенью кандидата по философскому факультету, а уже 24 сентября занял должность преподавателя русского языка и словесности в Дворянском полку — учебном заведении, готовившем армейских офицеров.[13] В дальнейшем Введенский преподавал и в других военно-учебных заведениях.

Сохранившиеся воспоминания свидетельствуют, что его лекции становились для слушателей в буквальном смысле школой литературы и нравственности. «Иринарху Ивановичу Введенскому, — писал один из них, — мы обязаны нашим литературным развитием. Это был человек с огромными научными сведениями, но главное его достоинство и заслуга заключались в том, что он умел увлечь молодежь своим предметом <...>. Мы чувствовали и сознавали, что этот человек идет сам и нас ведет по

---

[9] *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 131.

[10] Запись в дневнике от 25 августа 1840 г. (цит. по: *Благосветлов*, с. 11).

[11] *А.* [*Чумиков*]. За И. И. Введенского. — Русский, 1868, 17 дек., № 129, с. 3.

[12] ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 37, л. 6 (письмо в Совет Петербургского университета, 1851).

[13] См.: Рус. старина, 1879, т. 25, № 8, с. 741.

совершенно новому пути».[14] Что собой представлял этот «новый путь», выясняется из воспоминаний выпускника Артиллерийского училища, где Введенский также читал лекции: «Ярый противник крепостничества и рабства, поклонник умственного и нравственного развития, он открывал нам новый, неведомый мир мыслей и чувств, издевался над ложью, себялюбием, алчностью и продажностью, под каким бы блестящим нарядом они ни проявлялись, и заставлял любить самопожертвование и добро, в какой бы скромной форме они ни проглядывали».[15]

Преподавательские обязанности на первых порах вынудили Введенского временно оставить журнальную работу, но уже в 1847 г. он возобновил ее с новой силой и активно сотрудничал сперва в «Библиотеке для чтения», а затем в «Современнике», «Отечественных записках» и «Северном обозрении». Тогда же, основательно усовершенствовавшись в английском языке, он принялся переводить английские романы. Перечисляя в конце 1851 г. свои печатные труды, он подводил итог: «Таким образом, в продолжение последних четырех лет переведено мною с английского языка триста двадцать шесть листов, или около пяти тысяч двухсот сорока восьми страниц. Если включить сюда еще оригинальные статьи, написанные мною в это же время, то общий итог всего, мною напечатанного в четыре года, должен будет перейти далеко за цифру 400 листов». Литературная работа, указывал Введенский, сочеталась с преподаванием («у меня 23 учебных часа в неделю») и составлением программ. «Я сижу за письменным столом, — писал он, — не менее десяти часов в сутки и в то же время почти каждый день читаю лекции в Артиллерийском училище и Дворянском полку».[16] Неудивительно, что при такой нагрузке у Введенского катастрофически слабело зрение.

Общественное положение Введенского было во многом противоречивым. Его жизнь и творческая деятельность пришлись на ту пору политического безвременья, когда дворянский период русского революционного движения уже миновал, а разночинский еще не наступил. Разночинная интеллигенция, с трудом преодолевая сопротивление дворянства, утверждала свое право на деятельное и руководящее участие в общественной и культурной жизни России. Введенский в полной мере испытал на себе мучительные тяготы этого процесса, осуществлявшегося в мрачное время деспотического царствования Николая I. И хотя он сам немало потрудился для утверждения общественной роли разночинной интеллигенции, плоды его трудов пожинало уже следующее поколение.

Противоречивое социальное положение неизбежно влекло за собою противоречивость общественного поведения и даже нрав-

---

[14] *Миклашевский А. М.* Дворянский полк в 1840-х гг. — Рус. старина, 1891, т. 69, № 1, с. 116.

[15] *Старый артиллерист.* Артиллерийское училище в 1845 году. — Рус. старина, 1904, т. 118, № 6, с. 592.

[16] ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 37, л. 7.

ственного облика Введенского. Уже в семинарии он сумел познакомиться с сочинениями французских энциклопедистов, раскрывших ему глаза на права и возможности внесословного человека. В то же время семинарское воспитание по-своему, насильственно и уродливо, готовило его к жизненной борьбе. Стремление выбиться в люди во что бы то ни стало побуждало его подчас поступаться нравственными принципами, самолюбием. Он буквально низкопоклонствовал перед Погодиным, рассчитывая на его помощь и поддержку, хотя вполне понимал, что тот нещадно его эксплуатирует.

Выше мы видели, что Введенский-преподаватель внушал своим слушателям правила высокой нравственности, социальной справедливости. Но делал он это исподволь, иносказательно; открыто же вынужден был провозглашать официозные взгляды. И это вызывало в нем глубокое недовольство. В письме к Сенковскому 1844 г. он сокрушался, что играет «роль шарлатана в военных заведениях», где преподают «целую стаю химерических наук, выдуманных для подавления мысли». «Вместо удовольствия следить за развитием молодых умов я обречен на муку видеть каждый день, как сам же я засариваю всякою гадостью их мозг».[17]

Во второй половине 40-х годов у Введенского сформировался кружок близких ему людей, собиравшихся у него раз в неделю по средам. В числе посетителей были его сотрудники, педагоги-литераторы А. П. Милюков, В. В. Дерикер, В. Н. Рюмин, Е. Э. Краузольд, подполковник и поэт Д. И. Минаев (отец будущего поэта-сатирика и переводчика Д. Д. Минаева), А. А. Чумиков, Г. Е. Благосветлов. Осенью 1849 г. в кружок вошел Н. Г. Чернышевский, знавший Введенского, возможно, еще по Саратову, а позднее и А. Н. Пыпин. Постепенно Чернышевский и Введенский очень сблизились.[18]

Кружок Введенского не был политической организацией (в отличие от одновременно существовавшего кружка М. В. Буташевича-Петрашевского), однако бурные современные события глубоко волновали его членов. А. П. Милюков вспоминал впоследствии: «Предметом разговоров были преимущественно литературные новости, но часто затрагивались и вопросы современной политики. В 1847—1848 годах события в Европе сделались даже главною, почти исключительною темою бесед <...>. С этим связывались, конечно, и вопросы социальные, и сочинения Прудона, Луи Блана, Пьера Леру нередко вызывали обсуждения и споры».[19]

---

[17] Колосья, 1884, № 11, с. 254.

[18] См.: *Ляцкий Е.* Н. Г. Чернышевский и И. И. Введенский: Из биографических очерков по неизданным материалам. — Совр. мир, 1910, № 6, с. 148—164; *Базанов В. Г.* И. И. Введенский и Н. Г. Чернышевский: (К истории русской фольклористики). — В кн.: Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1956, с. 155—166; *Медведев А. П.* Н. Г. Чернышевский в кружке И. И. Введенского. — В кн.: Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1958, т. 1, с. 50—57.

[19] *Милюков А.* Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, с. 72.

Какие-то связи между окружением Введенского и Петрашевского несомненно существовали, и позднее на сборищах у Введенского взволнованно обсуждали «разгром кружка Петрашевского, в котором бывали и люди знакомые».[20] Иногда речь здесь заходила даже о возможности убийства царя.[21] В итоге слухи о «крамольных» разговорах и связях Введенского вышли за пределы его кружка. 28 апреля 1849 г., через несколько дней после ареста петрашевцев, Ф. Ф. Вигель доложил И. П. Липранди, который вел слежку за кружком Петрашевского, что Введенский, «попович» «с изумительными правилами безнравственности и безбожия и ce qui s'en suit», есть «задушевный друг Петрушевского» (sic!) и, преподавая в кадетских корпусах, распространяет «отраву среди возрастающего юношества».[22]

Наветы на Введенского, вероятно, распространялись и до этого. Во всяком случае, еще 5 апреля он написал своему начальству оправдательное письмо, в котором пытался отвести от себя обвинения «в каком-то либерализме или в злонамеренном распространении мнений, противных существующему ходу вещей». Напуганный доносом, он всячески заверял в своей лояльности, утверждая, что считает для себя «бесчестным распространять между молодыми людьми такие мнения, которые, в каком бы то ни было отношении, могут противоречить предписаниям высшей власти», что его образ мыслей согласуется «с коренными началами развития жизни русского народа», ибо «тот должен быть глупец или человек злонамеренный, не любящий России, кто желает для своего отечества перемен, подобных тем, которые обуревают в настоящее время Западную Европу», и т. д.[23]

Так приходилось Введенскому лавировать. Заслуживает внимания оценка цитированного письма, данная впоследствии Г. Е. Благосветловым, который писал о нем 14 января 1879 г. редактору «Русской старины» М. И. Семевскому: «Нет спору, что оно — его (Введенского. — *Ю. Л.*) несомненный автограф и принадлежит по всем правам к числу документов, обрисовывающих его нравственную личность... Но и Вам, и мне очень хорошо известно, что не так говорил бы и думал покойный, если б он писал это письмо совершенно свободный, не имея, с одной стороны, шпиона за спиной, а с другой — начальника, в руках которого был его насущный хлеб. Для читателей Вашего журнала это письмо будет мистификацией, бросающей совершенно ложный свет на Введенского ‹...›. Что делать? — Это общее наше

---

[20] *Пыпин А. Н.* Мои заметки. М., 1910, с. 75.

[21] См. дневниковую запись Чернышевского от 15 сент. 1850 г. (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1939, т. 1, с. 395).

[22] Рус. старина, 1871, т. 4, № 12, с. 697.

[23] Колосья, 1884, № 11, с. 260—262. Среди бумаг Введенского сохранилась выдержанная в официальном духе «Речь об основных элементах русской народности, произнесенная перед выпускными воспитанниками Дворянского Полка в заключение учебного курса Истории русской литературы» (ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 37, л. 14—19 об.).

несчастие, это вечная Голгофа русского образованного человека: он должен говорить не то, что думает».[24]

Зимой 1851/1852 г. Введенский принял участие в конкурсных испытаниях на должность адъюнкт-профессора кафедры русской словесности Петербургского университета. Вместе с другими кандидатами на место он подготовил пробные лекции на тему «О слоге вообще и о русских писателях, образовавших литературные школы в нашей словесности» и прочел их, как вспоминал впоследствии Пыпин, «с довольно определенным общественным взглядом, который можно было бы назвать демократическим, или, по позднейшему, народническим».[25] Но этот-то демократический дух напугал университетское начальство, и хотя лекции Введенского, по утверждению того же Пыпина, произвели «самое сильное впечатление»,[26] его кандидатура была в итоге отвергнута. «Не наука и не ученость победили меня, — писал он об этом родным, — а интрига, сплетни, клеветы, которыми вооружились против меня злонамеренные люди, враги истинного просвещения».[27]

Зато по службе Введенский получил значительное повышение. Благоволивший к нему начальник военно-учебных заведений Я. И. Ростовцев выхлопотал назначение его главным наставником-наблюдателем за преподаванием русского языка и словесности в этих заведениях.

В 1853 г. Введенский смог наконец осуществить свою давнишнюю мечту — путешествие в Западную Европу. Эта мечта, «заронившаяся» в его душу еще в детстве под влиянием Карамзина, приобрела новый конкретный смысл в результате занятий английской литературой и переводов английских романов. В 1849 г. Введенский отправил Диккенсу свой перевод романа «Домби и сын» и в сопроводительном письме сообщал о той «громкой известности», какой пользуется имя английского писателя «от берегов Невы до самых отдаленных пределов Сибири», а также о своей работе над переводом. В ответной записке Диккенс выражал желание познакомиться с «талантливым переводчиком».[28]

Заграничная поездка заняла у Введенского три летних месяца. Сперва он посетил Германию, но оставался там недолго и 9 июня прибыл в Париж, где пробыл около месяца, после чего отправился в Лондон. В Париже он посещал лекции в Collège de France, знакомился с учеными и литераторами, но остался недоволен тем, что видел. «. . . Уверяю Вас, — писал он А. А. Краевскому из Лондона 31 июля (12 августа) 1853 г., — что французы — дети, которых по временам непременно нужно сечь розгами. У них все игрушки, даже в революции они играют. Прогресс, успехи человечества, всеобщие интересы и т. д. — все это вздор, галиматья и всяческая галиматья».

---

[24] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 398, л. 3—4 об.
[25] *Пыпин А. Н.* Мои заметки, с. 76.
[26] Там же.
[27] Рус. архив, 1901, кн. 2, вып. 5, с. 122 (письмо от 27 сент. 1852 г.).
[28] Колосья, 1884, № 11, с. 275—277.

Совершенно иное впечатление произвела на Введенского Англия. «Лондон и Париж — небо и земля, рай и тартар, — писал он в том же письме. — Вот здесь-то, в столице Великобритании, человек живет и наслаждается в полном смысле слова. Кто не видел Лондона, тот не знает колоссального могущества человеческих идей и всего величия нашей природы. Здесь я вижу чудеса на каждом шагу, здесь я живу и наслаждаюсь».[29]

Однако желанная встреча с Диккенсом так и не состоялась; не встретился Введенский и с Теккереем: обоих романистов в это время не было в Лондоне.[30]

По возвращении на родину Введенский вернулся к своим обычным трудам. Но давно уже слабевшее зрение окончательно ему отказало: он ослеп. Тем не менее он не прекратил работы, продолжал читать лекции, сохраняя, как свидетельствовал один из его слушателей, «необыкновенную энергию и потребность возбуждения окружавших его молодых людей к неустанному и упорному умственному труду».[31] Тогда же он диктовал жене текст подготовлявшегося им руководства для военно-учебных заведений. Но постепенно силы оставляли его, и 14 июня 1855 г., на 42-м году жизни, он умер.

Предшественник демократов-шестидесятников, Иринарх Введенский всей своей деятельностью, своею мученической жизнью пролагал для них путь, воспитывал их. И несомненно прав был Аполлон Григорьев, когда назвал шестидесятые годы эпохой, «которой провозвестником явился ‹. . .› Введенский и которой полные представители — Добролюбов и Помяловский».[32]

Литературное наследие Введенского разнообразно и до сих пор полностью не выявлено.[33] Тем не менее сохранившиеся сведения позволяют установить, что в пору раннего сотрудничества в «Библиотеке для чтения» наиболее значительные его критические статьи были посвящены изданиям русских исторических памятников. После возобновления Введенским в 1847 г. журнального сотрудничества тематика его статей становится разнообразнее, и в то же время она так или иначе связана с другими сторонами его деятельности — педагогической и переводческой. Он

[29] ГПБ, ф. 391, ед. хр. 228.

[30] Впоследствии, уже после смерти Введенского возникла и распространилась легенда о его встрече с Диккенсом; ее опровержение см. в нашей статье «Иринарх Введенский и его переводческая деятельность» (с. 82—84).

[31] Михаил Иванович Семевский. 1837—1892. — Рус. старина, 1892, т. 74, № 4, с. VII.

[32] *Григорьев А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. Пг., 1918, т. 1, с. 27.

[33] Библиографический перечень, приложенный Г. Е. Благосветловым к биографии Введенского, содержит указания на 24 критические статьи, 5 оригинальных статей и 10 переводов (*Благосветлов*, с. 18—19), при этом отмечается: «Множество переводов с французского и немецкого языка и мелкие рецензии, разбросанные по разным журналам без подписи его имени, не вошли в этот перечень».

пишет о книгах, посвященных русскому языку и словесности. Две статьи — «Державин» и «Тредьяковский»[34] — являются прямыми извлечениями из его лекций по истории русской литературы. Особенно много статей посвящает он английской литературе (на них мы специально остановимся ниже).

Сохранились также литографированные курсы лекций Введенского — «История русской литературы» и «Курс словесности», — относящиеся, по-видимому, ко второй половине 1840-х годов.[35]

В своих историко-литературных взглядах Введенский опирался на критику и эстетику Белинского, от которого усвоил идею народности литературы. Уже язык, лежащий в основе всякой литературы, отражает, согласно Введенскому, «жизнь самого народа, который на нем говорит». Соответственно и литература, использующая язык как средство, «выражает его (народа. — *Ю. Л.*) мысли, чувствования и желания, т. е. всю его духовную деятельность».[36]

Рассматривая литературу как отражение народной жизни, Введенский настаивал на историческом подходе к ее изучению. Он стремился объяснить каждый этап развития литературы условиями существования современного ей общества и выступал решительным противником нормативной поэтики классицизма (или, как он говорил, «ложноклассицизма»). В то же время при рассмотрении литературных произведений он явно недооценивал эстетический момент и, в сущности, сближал историю литературы с историей общественной мысли и историей как таковой. Внимательно следя за успехами естественных и общественных наук первой половины XIX в., когда раскрывались причинно-следственные связи не только в природе, но и в социальной сфере, Введенский шел к установлению принципов, которые в дальнейшем стали достоянием культурно-исторической школы и сравнительного литературоведения. Свою концепцию истории и теории литературы он в итоге сформулировал в критической статье о «Руководстве к познанию родов, видов и форм поэзии» М. Тулова (Киев, 1853), где, в частности, писал: «Пусть будут сличены между собою с историко-критической и филологической точки зрения литературные произведения каждого народа порознь: это даст возможность исследовать таким же образом по сравнительной методе литературу целого племени, индо-европейского или семитического, и потом, наконец, из сравнения всех племен в литературном отношении откроется возможность представить в стройном систематическом порядке историю общего человеческого образования, или историю всеобщей литературы — что̀ одно и то же. И когда таким образом историк литературы, опираясь

---

[34] Северное обозрение, 1849, т. 1, с. 106—148; т. 2, с. 428—452.

[35] Хранятся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

[36] История русской литературы: Записки, составленные г. Введенским, с. 5—6.

на сравнительно-критическую методу, дойдет последовательным порядком до окончательного решения своей задачи, тогда — но не прежде — наступит время для отвлеченных философских воззрений (потому что тогда будет из чего отвлекать), и эти философские воззрения, приведенные в систему, составят *теорию общей словесности*, где на основании исторических и филологических данных будут изложены всеобщие и положительные законы всех словесных произведений».[37] Сходство этих воззрений Введенского с последующими концепциями культурно-исторической школы, особенно русской ее ветви, совершенно очевидно. Он также вводит литературу в общий исторический процесс, оставляя в стороне ее эстетическую природу.

В своем курсе «Истории русской литературы» Введенский ставил вопрос о самобытности и подражательности в литературе. «Народ имеет литературу самобытную <. . .>, — говорил он, — если ее памятники представляют копию его умственной, эстетической и политической деятельности». «Такая только литература, обильная идеями новыми и живыми», помогает «человечеству в беспрестанном его движении вперед на поприще духовной деятельности». При этом самобытность достигается не за счет изоляции, отгораживания от других народов, других литератур, но, по убеждению Введенского, она может возникнуть лишь после освоения всех предшествующих духовных достижений человечества. «Первоначально каждый народ должен учиться у других народов, превосходящих его развитием своей жизни. В эту эпоху воспитания деятельность народа есть деятельность подражательная, заимствованная от соседей. Такой же характер необходимо имеет и литература, поставленная в тесной связи с этой деятельностью». Подражательность, таким образом, рассматривалась Введенским как необходимый этап в становлении каждой литературы. В свое время, указывал он, «все литературы европейские, и древние и новые, имели характер исключительно подражательный. Для нас, русских, это время и теперь еще не совсем прошло».[38] Эту подражательность отечественной литературы он считал явлением временным, преходящим и в 1854 г. в письме к Н. С. Никитину предсказывал «ту великолепную будущность, когда русская литература, сбросив с себя чужеземное иго рабской подражательности, сделается глубоко национальной и займет достойное себе место в общей истории человеческой образованности».[39] Но сама идея о необходимости освоить то лучшее, что было достигнуто другими литературами, несомненно, лежала в основе его переводческой деятельности.

На первое место среди зарубежных литератур Введенский ставил литературу английскую. В прошении, поданном в 1851 г.

---

[37] Отеч. зап., 1853, т. 91, № 12, отд. 4, с. 47—48.

[38] История русской литературы. . ., с. 7—8.

[39] Цит. по: *Базанов В. Г.* И. И. Введенский и Н. Г. Чернышевский. . ., с. 182.

в Совет Петербургского университета, характеризуя свои литературные труды, он указывал: «...продолжая заниматься исследованием русских литературных памятников XVIII и XIX века, я пришел мало-помалу к заключению, что некоторые из них не могут быть объяснены удовлетворительным образом без предварительного изучения английской литературы, влияние которой на наших писателей становится заметным еще со второй половины XVIII века. Желая точнее определить это влияние, я принялся с 1847 года за изучение английского языка и литературы».[40] И хотя специальных работ, исследующих это «влияние», Введенский не оставил, его критические статьи 1847—1851 гг., в которых он откликался на новые издания в России и за границей, были посвящены в основном английской литературе. Это прежде всего обширный, составивший три статьи разбор «Очерка английской литературы» («Outlines of the English Literature». СПб., 1847), написанного Томасом Шоу (Shaw; у Введенского: Ша), профессором английской словесности царскосельского Александровского лицея.[41] Две статьи Введенский посвятил Теккерею, писателю, которого он, можно считать, ввел в русскую литературу: «Вилльям Теккерей и его романы»[42] и «Ярмарка тщеславия. Роман Вильяма Теккерея».[43] Внимание Введенского привлекли и изданные в 1848 г. в Лондоне письма Хореса Уолпола (у Введенского: Вальполя) к графине Оссори.[44] К этим статьям примыкает рецензия на перевод романа «Два адмирала» Фенимора Купера (СПб., 1848),[45] которого Введенский, как было принято в его время, относил к числу английских писателей. Писал он не только о художественной литературе; ему случалось разбирать и английские исторические сочинения и описания морских путешествий.[46] По-видимому, Введенскому принадлежали еще какие-то статьи, не учтенные в использованных нами библиографиях. Во всяком случае, в упомянутом прошении он указывал: «Большая часть статей об английской литературе, напечатанных в „От. записках“ в продолжение 1848 и 1849 г., принадлежат мне».[47]

Английская литература и, шире, английская культура вообще

---

[40] Колосья, 1884, № 11, с. 258.

[41] Библиотека для чтения, 1847, т. 83, № 7, отд. 5, с. 1—36; № 8, отд. 5, с. 37—58.

[42] Отеч. зап., 1849, т. 64, № 5, отд. 7, с. 1—30; № 6, отд. 7, с. 31—62.

[43] Там же, 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 32—53. Эта статья не учтена в библиографии, составленной Благосветловым; ее указал сам Введенский в рукописном перечне своих работ (ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 37, л. 6). См. также: *Исаева Г. А.* Об одной неизвестной статье И. И. Введенского: (Из истории русско-английских литературных связей). — В кн.: Вопросы литературоведения и языкознания: Сб. аспирантских работ. Львов, 1964, с. 253—257.

[44] Современник, 1849, т. 14, № 4, отд. 4, с. 55—64.

[45] Отеч. зап., 1848, т. 60, № 10, отд. 6, с. 45—49.

[46] Там же, 1849, т. 62, № 1, отд. 7, с. 1—20 (разборы трех книг помещены под общим заголовком «Английская литература»).

[47] Колосья, 1884, № 11, с. 258—259.

вызывали у Введенского безусловное восхищение, особенно отразившееся в статье об «Очерке» Т. Шоу. В его глазах — это «первая литература в мире». «... В одной только этой литературе, — писал он, — ум человеческий явился в полном величии и блеске <...>, по всем отраслям искусства мыслить и писать одна она представляет творения, выше и великолепнее которых ничего не было и нет на земле». «Все великие идеи, все величественные открытия ума, все знаменитые мысли, все плодовитые учения, все неподражаемые образцы вышли из этого околдованного острова, бесспорно самой светлой, самой ярко-блестящей точки Земного Шара». Все европейские литературы испытывают «беспрерывное влияние этих колоссальных умов или талантов». И это, указывал Введенский, стало возможным потому, что английская литература сама прошла через разные влияния — латинское, греческое, итальянское, испанское, французское, — вобрала в себя духовное богатство всей Европы. В итоге «Англия — в этом нет сомнения — источник всех светлых начал и всех вздорных мечт, одушевляющих или волнующих умы в новейшей Европе», — завершал Введенский свой панегирик.[48]

Пересказывая содержание «Очерка» Шоу, Введенский особое внимание уделял английским романистам, поскольку полагал, что роман — «один из самых блестящих лучей светлого венца славы английской литературы».[49] Он вообще считал роман, причем роман реалистический, ведущим жанром литературы XIX в. и в его развитии видел магистральный путь движения отечественной словесности. Демократ по убеждению, последователь Белинского, требовавший, чтобы литература изображала жизнь народа во всей ее сложности, многообразии и противоречивости, он несомненно сочувствовал литературному движению «натуральной школы», утверждавшей в 40-е годы свои эстетические принципы. Современный русский роман далеко не удовлетворял его. «Наша литература, — говорил он в «Курсе словесности», — чрезвычайно плодовита нравоописательными романами; но если исключить Евгения Онегина, Героя нашего времени и Мертвые души, то не найдем в этом роде ничего, что заслуживало бы особенного внимания».[50] Поэтому он полагал благотворным освоение лучших западноевропейских образцов, к числу которых относил в первую очередь современный английский роман; в Англии, подчеркивал он в статье о «Руководстве» Тулова, всегда преобладало «положительное направление», основанное «на явлениях действительной жизни», и «умозрительная эстетика, несмотря на всю свою туманность, никогда не могла проникнуть в пределы туманного Альбиона».[51] Как приверженец эстетических принципов «натуральной школы», он восхищался тем, что

---

[48] Библиотека для чтения, 1847, т. 83, № 7, отд. 5, с. 2—3.
[49] Там же, № 8, отд. 5, с. 43.
[50] Курс словесности, с. 114.
[51] Отеч. зап., 1853, т. 91, № 12, отд. 4, с. 36—37.

«лица новейших английских романов прикреплены к английской территории, английской нации, английским сословиям и обстоятельствам жизни английского общества». Английский роман, утверждал он, имеет «неоспоримое первенство над романом французским и вообще над романом всех образованных наций», потому что «жизнь действительная во всех ее подробностях, жизнь мануфактурных заведений, жизнь долговых тюрем Англии, жизнь адвокатских контор и много других, так сказать, неизменных условий разных неизвестных английских кружков составляют любимые точки опоры для вдохновения английских романистов». Девизом их, по убеждению Введенского, является «истина», и это качество «сделало из английского романа самое верное воспроизведение жизни действительной, более верное, нежели исторические мемуары».[52]

Как мы уже отмечали, основная заслуга Введенского — переводы романов Диккенса и Теккерея. Но когда в конце 40-х годов перевод стал основным его занятием, Диккенс в той или иной мере был уже известен русским читателям.[53] Теккерея же в России еще не знали, и Введенский задался целью познакомить с ним своих соотечественников. Возможно, что ему принадлежит самый первый русский перевод из Теккерея — «Опыт продолжения романа Вальтера Скотта „Айвенго“».[54] Но эта небольшая пародия, конечно, не давала читателям сколько-нибудь полного представления об ее авторе. И Введенский, переводя главный роман Теккерея, одновременно выступил с упомянутыми статьями о нем. Первая из них содержала основные биографические сведения о писателе, а также изложение, включавшее переводные отрывки его романов «Записки мистера Желто-плиса» («Papers by Mr. Yellowplush») и «Базар житейской суеты» («Vanity Fair»). Введенский представлял своим читателям «новое имя в плодовитой английской литературе <...> — имя громкое, знаменитое, славное, притом модное, *фешонэбльное* имя, которое <...> уже с честью заняло свое место подле великолепных имен Вальтер Скотта, Больвера, Диккенса!». Излагая биографию писателя, он подчеркивал в нем «наблюдение и опытность» — качества, по его убеждению, необходимые «романисту, который воссоздает в своих произведениях прошедшую или современную жизнь». В «Базаре житейской суеты» он особо отмечал «народность», подразумевая под этим термином обращенность романа ко всем слоям общества.[55]

Во второй статье Введенский более обстоятельно характеризовал творческую манеру писателя, а также критиковал другой перевод того же романа, опубликованный в «Современнике» под

---

[52] Там же, 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 33—34.
[53] См.: *Катарский И.* Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966, с. 21—66, 79—161.
[54] Отеч. зап., 1847, т. 51, № 4, отд. 8, с. 174—194 (см.: *Катарский И.* Диккенс в России..., с. 258, примеч. 25).
[55] Отеч. зап., 1849, т. 64, № 5, отд. 7, с. 1—4.

заглавием «Ярмарка тщеславия» (кстати сказать, именно такой перевод заглавия, вопреки Введенскому, утвердился в России). Он давал самую высокую оценку реализму романа Теккерея, его критическому духу. При этом он иронизировал над любителями романтической словесности, которые будут недовольны тем, что в «Базаре» «выведены лица уже чересчур прозаические, люди, которые стремятся не к пламенной любви, а к богатому наследству, говорят о деньгах, ищут денег». Он обнаруживал в романе «разнообразие резких, смелых и бойко очерченных характеров». А «если обратимся от отдельных лиц к сценам, к группировке лиц и столкновению характеров, — писал он, — то сцены эти мы должны будем считать десятками», и в них выступают «тысячи страстей и желаний самых разнородных». Страсти, раскрытые Теккереем, — это «преимущественно страсть к деньгам и тщеславие под всевозможными видами; еще проще: эгоизм, затвердевший в английском обществе». «Тут-то идет в ход подлинная жизнь — и ей посвятил Теккерей лучшее свое произведение».[56]

Введенский сопоставлял Теккерея с Диккенсом как с единственным романистом, достойным сравнения с ним. Диккенс, считал Введенский, многообразнее, богаче, но «часто впадает в мелодраматизм», некоторые лица у него выходят «несколько переслащенными». «У Теккерея нет этого недостатка; зато нет и той гибкости и тех тонких оттенков в описании нежных сцен, какие встречаем у Диккенса. Самое настроение ума Теккерея однообразнее, монотоннее, нежели у Диккенса: Теккерей преимущественно сатирик, Диккенс — юморист», но в то же время «сатира Теккерея метче и глубже, нежели наблюдательность и юмор Диккенса». И, завершая свое сопоставление, Введенский заявлял: «Все это мы считали нужным сказать читателям для того, чтоб показать им, почему из всех новейших иностранных романистов выбор наш всегда падает преимущественно на Диккенса и Теккерея».[57] Так Введенский-критик разъяснял цели и задачи Введенского-переводчика.

Хотя переводы Диккенса и Теккерея явились основным вкладом Введенского в русскую культуру, его переводческая деятельность далеко не ограничивалась этими английскими романистами. В сущности переводами он занимался всю свою сознательную жизнь. Еще в семинарии ему приходилось переводить с греческого сочинения отцов церкви и с латыни речи Цицерона.[58] Позднее, в Духовной академии, помимо учебных переводов он пытался переводить для заработка «Историю европейской цивилизации» Гизо и «Политическую экономию» Шторха.[59] А находясь у Погодина, он, как мы уже отмечали, должен был доставлять переводы для «Всемирной исторической библиотеки».

---

56 Там же, 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 35—38.
57 Там же, с. 39—40.
58 См.: ГПБ, F.XVII.61, л. 123.
59 См.: *Благосветлов*, с. 9.

Тогда же, по свидетельству Фета, «нуждаясь в деньгах», он выполнял переводную работу для московских книгопродавцев.[60]

Переводческая деятельность Введенского продолжалась и в Петербурге, когда в начале 40-х годов он деятельно сотрудничал в столичных журналах, особенно в «Библиотеке для чтения». Впоследствии в письме в Петербургский университет он замечал: «Не исчисляю здесь своих переводов с французского и немецкого языков, помещенных в Библиотеке для чтения, Сыне отечества и Современнике: это исчисление заняло бы слишком много места».[61] Едва ли Введенский имел в виду беллетристику. Скорее всего, речь шла о критических статьях и всевозможных научных сочинениях, занимавших большое место в литературных журналах того времени, и переводу их он не придавал особого значения: это была заурядная ремесленная работа для заработка. С английского языка Введенский в то время старался не переводить, считая, что плохо его знает, хотя по настоянию Сенковского ему иногда приходилось это делать.[62]

Совершенно иной характер носила переводческая деятельность Введенского начиная с середины 40-х годов, когда он поставил целью пропагандировать английскую литературу среди своих соотечественников. Как вспоминал Милюков, они с Введенским первоначально «познакомились с английским языком самоучкою, без учителя, с помощью только грамматики и лексикона» и уже читали Байрона. Позднее, по предложению Введенского, желавшего «приняться <...> серьезно за английский язык», они стали брать уроки у преподавателя Высшего коммерческого пансиона англичанина Гильмара. И тогда Введенский решил «переводить для журналов», считая, что «теперь хороший английский перевод с удовольствием везде возьмут».[63]

По-видимому, первым его опытом в этой области был перевод романа О. Голдсмита «Векфильдский священник», за который Введенский принялся летом 1845 г.[64] В статье об «Очерке» Шоу он высоко оценил этот «превосходный роман», хотя и считал сюжет его малоинтересным. «Но очаровательный характер самого героя, — писал он, — его жены, дочерей, художественно обрисованные подробности скромной семейной жизни, теплое и нежное чувство, растворенное игривой веселостью, — все это делает книгу до того увлекательною, что читаешь ее с истинным наслаждением».[65] Неизвестно, перевел ли Введенский «Векфильдского свя-

---

[60] См.: *Фет А.* Ранние годы моей жизни, с. 137.

[61] ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 37, л. 6 об.

[62] См. его письмо к П. С. Билярскому от 28 февраля 1841 г. (*Истрин В. М.* Письма к академику П. С. Билярскому, хранящиеся в имп. Новороссийском университете. Одесса, 1906, с. 127).

[63] *Милюков А.* Литературные встречи и знакомства, с. 66—68.

[64] В письме к Е. Э. Краузольду из Саратова от 29 июня 1845 г. Введенский сообщал: «Завтра начинаю работать над „Vicar of Wakefield"» (ИРЛИ, ф. 583, № 833, л. 1 об.). См. также: *Благосветлов*, с. 13.

[65] Библиотека для чтения, 1847, т. 83, № 8, отд. 5, с. 58.

щенника» полностью. Но опубликование в 1846 г. другого русского перевода[66] лишило его возможности опубликовать свой труд.

Тогда Введенский обратился к современной английской литературе, и в течение пяти лет, с 1847 по 1852 г., были созданы переводы, принесшие ему славу. Он перевел три романа Диккенса: «Домби и сын» («Dealings with the Firm of Dombey and Son», 1847—1848),[67] «Пиквикский клуб» («The Posthumous Papers of the Pickwick Club», 1836—1837)[68] и «Давид Копперфильд» («The Personal History of David Copperfield», 1849—1850),[69] а также повесть «Договор с привидением» («The Haunted Man», 1848).[70] Из Теккерея, если не считать упомянутой выше пародии на «Айвенго», принадлежность перевода которой Введенскому окончательно не доказана, он перевел лишь «Базар житейской суеты» («Vanity Fair», 1848).[71] Введенскому также принадлежали переводы романов: «Дирслэйер» («Deerslayer», 1841) Фенимора Купера,[72] «Дженни Эйр» («Jane Eyre», 1847) Шарлотты Бронте (псевдоним: Коррер-Белл)[73] и «Опекун» («Stuart of Dunleath», 1851) Каролины Нортон.[74] Кроме того, Благосветлов включил в список его переводов очерк «Первый учебный пансион на Васильевском острову», извлеченный из немецкой автобиографии А. Л. Шлецера,[75] и указал, что в бумагах Введенского был обнаружен перевод романа аббата Прево «Манон Леско».[76] Этот последний перевод в печати неизвестен, и неясно, когда он был осуществлен.

---

[66] Векфильдский священник: Роман Оливера Гольдсмита. Перевел с англ. Я. Герд. СПб., 1846. XVI, 303 с.

[67] Торговый дом под фирмою Домби и сын: Роман Чарльза Диккенса. Перевод И. И. Введенского. — Современник, 1847, т. 1—3, № 1—5; 1848, т. 7, 8, 10; № 2, 3, 7, 8, Приложение.

[68] Замогильные записки Пиквикского клуба, или Подробнейший и достоверный рапорт о странствованиях, опасностях, путешествиях, приключениях и забавных действиях ученых членов-корреспондентов покойного клуба: Роман Чарльза Диккенса в 9 частях. Перевод И. И. Введенского. — Отеч. зап., 1849, т. 67, № 11, 12; 1850, т. 68—71, 73, № 1—5, 7, 8, 11, 12; Отд. изд. — СПб., 1850. Т. 1, 2.

[69] Давид Копперфильд из дома Грачи, что в Блондерстоне. Его личная история, приключения, опыты и наблюдения, которых он никогда, ни под каким видом не намерен был издавать в свет: Роман Чарльза Диккенса. В 9 частях. Перевод И. И. Введенского. — Отеч. зап., 1851, т. 74—78, № 2—10; Отд. изд. — СПб., 1853. Ч. 1—4 (Галерея избранных английских писателей).

[70] Договор с привидением: Повесть Чарльза Диккенса. Перевел И. Введенский. — Отеч. зап., 1849, т. 63, № 4.

[71] Базар житейской суеты: Роман Вилльяма Теккерея. Перевод с англ. И. И. Введенского. — Отеч. зап., 1850, т. 69—72, № 3—10; Отд. изд. — СПб., 1853. Ч. 1—4 (Галерея избранных английских писателей).

[72] Дирслэйер: Роман Фенимора Купера. — Отеч. зап., 1848, т. 60, 61, № 9—11.

[73] Дженни Эйр: Роман. Перевел с англ. И. Введенский. — Отеч. зап., 1849, т. 64—66, № 6—10.

[74] Опекун: Роман мистрисс Каролины Нортон. Перевод с англ. И. И. Введенского. — Отеч. зап., 1852, т. 82—84, № 6—10, Приложение.

[75] Библиотека для чтения, 1847, т. 84, № 9, отд. 7, с. 40—52.

[76] См.: *Благосветлов*, с. 19.

Для того чтобы оценить по достоинству творчество Введенского-переводчика, необходимо рассматривать его в исторической перспективе. Уже неоднократно отмечалось, что начиная с 20-х годов прошлого века, когда переводное дело сосредоточилось преимущественно в журналах, рассчитанных на сравнительно широкий читательский круг, «массовый» прозаический перевод приобрел сугубо ремесленный характер.[77] Публикация переводных произведений неуклонно возрастала, журналы стремились ознакомить своих читателей со всеми новинками зарубежных литератур, но уровень этих переводов был очень невысок. Именно тогда хлынул поток «переводов одичалых», созданных руками «переводчиков голодных», которых иронически упомянул Пушкин в «Евгении Онегине». «Переводов выходит много и чаще дурных, чем хороших», — замечал позднее критик «Современника».[78] Зарабатывавшие себе на хлеб безымянные ремесленники, которых нещадно эксплуатировали издатели, трудились в постоянной спешке, чтобы закончить перевод к назначенному сроку, не имея возможности ни изучить должным образом переводимое произведение, ни отделать свой текст как следует. Несомненно, что к этому разряду тружеников принадлежал и молодой Введенский, который «строчил сплеча», по словам Фета,[79] переводы для московских издателей.

Переводчики-ремесленники стремились в основном передать фабулу переводимого произведения; воссоздание стиля, творческого облика иностранного автора было им недоступно. «Они-то и выработали, — писал К. И. Чуковский, — тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности».[80] Тяжеловесные буквализмы нередко сочетались у них с произвольными пересказами отдельных фрагментов, а иногда и пропусками трудных мест. А. В. Дружинин еще в 1858 г. писал про «появляющиеся в таком изобилии» «тяжелые, небрежные (а иногда безграмотные)» «журнальные переводы, исполненные промахов, бесцветности, холодности».[81]

Вынужденные браться за любого автора, который требовался издателю, эти переводчики далеко не всегда имели ясное представление о переводимом писателе и о действительности, им изображаемой. Да и сами переводы, особенно английских авторов, делались сплошь и рядом не с оригинала, а с немецких или французских переводов, поскольку английским языком владело несравненно меньшее число переводчиков. К тому же по отношению к переводным произведениям царил редакторский произвол. Редакторы журналов считали себя вправе сокращать и до-

---

[77] См., например: *Чуковский К.* Высокое искусство: О принципах художественного перевода. М., 1964, с. 280—281; *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода. 4-е изд. М., 1983, с. 64—65.
[78] Современник, 1851, т. 28, № 6, отд. 5, с. 45.
[79] *Фет А.* Ранние годы моей жизни, с. 137.
[80] *Чуковский К.* Высокое искусство..., с. 280.
[81] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 778.

полнять переводы по своему усмотрению. Особенно этим отличался редактор «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковский, который нещадно кромсал публиковавшиеся им переводы (впрочем, не лучше поступал он и с оригинальными произведениями).[82] Романы Диккенса «Николас Никльби» и «Пиквикский клуб», появившиеся в 1840 г. в «Библиотеке» в переводах помощника Сенковского В. А. Солоницына, были искажены до неузнаваемости.

Введенский-переводчик был для своего времени явлением исключительным. Конечно, и ему приходилось работать в спешке, и он, бывало, жаловался: «Месяца три я перевожу с английского одну книгу, очень трудную книгу, и, связанный контрактом, обязан перевести ее к сроку, хотя бы пришлось умереть».[83] Или в другой раз: «Перевожу вдруг с английского две огромные книги, которые должны быть окончены к 1 декабря. Работаю с утра до ночи. Времени ни минуты».[84] Но у Введенского была выработана глубоко продуманная система перевода.[85] Недаром его переводы романов Диккенса переиздавались до начала XX в., а «Домби и сын» — даже в советское время.

Следует иметь в виду, что ко времени переводческой деятельности Введенского сколько-нибудь определенной теоретической концепции прозаического перевода в России не существовало. Помнилось противопоставление Жуковского: «Переводчик в *прозе* есть раб; переводчик в *стихах* — соперник». А с «раба» какой спрос? В печати обсуждались принципы перевода поэтических и драматических произведений. Ставился вопрос о возможности передавать стихи прозой (в связи с пьесами Шекспира в переводе Н. Х. Кетчера). Что же касается прозаических переводов, то, откликаясь на их выход в свет, критики в основном разбирали само произведение и в заключение, как правило, ограничивались общей оценкой перевода или могли еще добавить пару замечаний по поводу обнаруженных погрешностей. Введенский же выступил и теоретиком в этой области.

Поводом для изложения своих переводческих принципов явилась для него полемика, связанная с выходом в свет двух переводов романа Теккерея «Vanity Fair»: «Базара житейской суеты» в «Отечественных записках» и «Ярмарки тщеславия» в «Современнике».[86] Возникшая полемика несомненно подогревалась кон-

---

[82] См.: *Каверин В.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966, с. 63—64.

[83] Рус. архив, 1901, кн. 2, вып. 5, с. 114 (письмо к родным, 1847 г.; речь идет о «Домби и сыне»).

[84] Там же, с. 118 (письмо к сестре, авг. 1850 г.; по-видимому, речь идет о «Замогильных записках Пиквикского клуба» и «Базаре житейской суеты»).

[85] См. раздел «И. И. Введенский» (сост. С. И. Налбандян) в книге «Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв.» (Л., 1960, с. 239—256).

[86] Современник, 1850, т. 20—23, № 4—9, Приложение.

курентной борьбой между двумя журналами.[87] Но нас будет интересовать только затронутая в ней переводческая проблематика.

Вскоре после того как «Отечественные записки» начали публиковать «Базар житейской суеты», в «Современнике» Дружинин в очередном из своих «Писем иногороднего подписчика о русской журналистике» довольно мягко упрекнул Введенского, что тот еще в «Домби и сыне» «вдавался по временам в юмор вовсе не английский и не диккенсовский, его *просторечие* не всегда льстило щекотливым ушам». Взявшись за роман другого писателя, указывал Дружинин, Введенский «начал переводить Теккерея точно так же, как переводил Диккенса: тот же язык, те же ухватки, тот же юмор; тонкое различие наивного, бесхитростного Теккерея от глубоко шутливого Диккенса исчезло совершенно. Потом г. Введенский уже чересчур часто употребляет *просторечие*». И, приведя около десятка примеров, Дружинин заключал: «Выражения эти довольно смешны, но можно было бы употреблять их пореже».[88] Впрочем, в следующем из «Писем иногороднего подписчика» Дружинин, говоря о нападках Теккерея на «дендизм литературный», в виде иллюстрации цитировал страницу из перевода Введенского.[89]

После завершения публикации «Ярмарки тщеславия» в «Современнике» в следующем, 1851 г. тот же перевод был издан отдельной книгой. На это издание Введенский откликнулся упомянутой выше статьей «Ярмарка тщеславия. Роман Вильяма Теккерея», где, охарактеризовав роман, подверг резкой критике перевод. На тринадцати страницах убористой печати он подробно перечислял обнаруженные им промахи, множеством примеров демонстрировал, что сколько-нибудь редкая английская лексика переводчику неведома, словоупотребление незнакомо, а грамматические конструкции толкуются им превратно. Но главный порок, считал Введенский, состоит в том, что для переводчика «английские нравы и обычаи — terra incognita», а потому «он поставил себе за правило *пропускать* все труднейшие и в то же время *лучшие* места оригинала». В результате общий колорит романа уничтожен, и по всему «видно, что переводчик „Ярмарки“ ловил только общее содержание оригинала, не заботясь о разнообразных оттенках, которые делают слог Теккерея живым, легким, цветистым и блестящим». «И кому, наконец, нужен такой перевод, в котором никто не узнаёт подлинника?» — спрашивал Введенский в завершение.[90]

В следующем же месяце в «Современнике» появилась ответная статья, где анонимный критик утверждал, будто бы бóльшая часть погрешностей, обнаруженных в переводе «Ярмарки», явля-

---

[87] Подробное изложение полемики см.: *Бушканец И. П.* «Ярмарка тщеславия» В. Теккерея в первых русских переводах. — Учен. зап. Казанского гос. пед. ин-та, 1976, вып. 160, с. 3—14.

[88] Современник, 1850, т. 21, № 5, отд. 6, с. 93—94.

[89] Там же, № 6, отд. 6, с. 193.

[90] Отеч. зап., 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 44, 48, 51, 53.

ется результатом опечаток, «которым придан вид незнания языка, безграмотности, искажения», — после чего сам переходил в наступление. Он показал, что пропуски есть и в «Базаре житейской суеты», и, с другой стороны, обвинил Введенского в том, что тот «распространяет» текст Теккерея, дополняя его «*вставками, сочиненными самим переводчиком и которых и тени нет в оригинале*». Наконец, парируя упрек «Отечественных записок», что в «Ярмарке тщеславия» не передан простонародный характер речи некоторых персонажей, критик «Современника» отмечал в «Базаре житейской суеты» замену «английских простонародных выражений выражениями, собранными бог знает где, употребляемыми бог знает кем», и приводил в пример реплику одного из персонажей: «Да, сударь, оно *нешто,* справедливо изволите судить: камердинер его, Флетчерс, *бестия*, сударь, и такой *субтильный* джентльмен, что сам черт на него не угодит. Давай ему и пива, и вина, и котлеток, и суплеток — *все мечи, что ни есть в печи. Вальяжный блюдолиз!*». «Это называется простонародьем *английского* языка! — патетически восклицал критик. — Это называется соблюдением колорита подлинника! *Нешто*, похоже!». Итоговый вывод был беспощаден: «Перевод г. Введенского нельзя подвести ни под какие правила, его скорее можно назвать собственным произведением г. Введенского, темою которому служило произведение Теккерея».[91]

Тогда Введенский выступил уже с поднятым забралом. В сентябрьском номере «Отечественных записок» было напечатано за его подписью открытое письмо к редактору журнала, озаглавленное «О переводах романа Теккерея „Vanity Fair“ в „Отечественных записках“ и „Современнике“».[92] Здесь он продолжил критику, начатую в его предыдущей анонимной статье, и приходил к заключению, что «Ярмарку тщеславия» переводили для журнала несколько переводчиков, из которых ни один не прочел оригинала полностью и не согласовывал своей работы с другими. Касаясь критики «Базара житейской суеты», Введенский указывал на ее предвзятость, вызванную его переходом из «Современника» в «Отечественные записки», и затем, отвечая на обвинения противника, изложил свои принципы перевода. Он решительно отвергал возможность перевода буквального, доказывая, что «даже простейшие слова, придуманные для обозначения первых предметов, отличаются в разных языках разными, едва уловимыми оттенками» и что вследствие «различия синтаксиса в языках» «видоизменяется образ выражения мыслей». Поэтому русский переводчик Теккерея, например, «*неизбежно* и *непременно* уничтожит колорит этого писателя, если станет переводить его, не говорю буквально (что невозможно), но, по крайней мере, слишком близко к оригиналу, из предложения в предложение».[93]

---

[91] Современник, 1851, т. 28, № 8, отд. 5, с. 45, 53—56.
[92] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 61—80.
[93] Там же, с. 68—69.

«Из всего этого следует, — продолжал Введенский, — что при художественном воссоздании писателя даровитый переводчик прежде и главнее всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий образ выражения этих идей. Сбираясь переводить, вы должны вчитаться в вашего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслить его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на это время от своего индивидуального образа мыслей. Перенесите этого писателя под то небо, под которым вы дышите, и в то общество, среди которого развиваетесь, перенесите и предложите себе вопрос: какую бы форму он сообщил своим идеям, если б жил и действовал при одинаковых с вами обстоятельствах? <...>. Да, мои переводы не буквальны, и я готов <...> признаться, что в „Базаре житейской суеты“ есть места, принадлежащие моему перу, по перу — прошу заметить это — настроенному под теккереевский образ выражения мыслей».[94]

Введенский, как мы отмечали, первый в России выступил теоретиком прозаического перевода. Однако сходные мысли высказывал и Белинский, правда, применительно к стихотворной драматургии, а не к прозе, когда в статье о «Гамлете» в переводе Н. А. Полевого сформулировал «правило для перевода художественных произведений».[95] Сходство теоретической декларации Введенского с «правилом» Белинского разительно, и есть все основания полагать, что он сознательно опирался на выдвинутую Белинским концепцию «поэтического перевода».[96] В следующей главе мы покажем, что почти одновременно с Введенским ту же концепцию развивал А. В. Дружинин, переводивший Шекспира. Здесь же отметим, что было бы ошибкою приравнивать «поэтический перевод» в понимании Введенского или Дружинина к «склонению на наши нравы», которое процветало в русской переводной литературе XVIII в., или даже к переводческому методу В. А. Жуковского с его позицией «переводчика-соперника».

Для Введенского и Дружинина перевод ни в коей мере не являлся «присвоением». Они стремились воссоздать на родном языке произведения иностранных литератур: один — романы Диккенса и Теккерея, другой — трагедии Шекспира. Недаром Введенский в своей декларации обязывал переводчика отказаться «от своего индивидуального образа мыслей», чтобы мыслить умом и чувствовать сердцем переводимого автора. Такая позиция диаметрально противоположна позиции «чужое-мое» Жуковского. Переводя, Введенский отчетливо сознавал, что передает произведение иной национальной культуры (другой уже вопрос, насколько ему удавалось сохранить этот инонациональный колорит в переводе). Самое овладение иностранным языком он связывал с проникновением в жизнь иного народа. «...Изучать язык ка-

[94] Там же, с. 70.
[95] См. выше, с. 102.
[96] См. выше, с. 100.

кого бы то ни было народа, — писал он, — значит — изучать его жизнь, историю, нравы и обычаи, домашний, юридический, общественный быт <...> в этом отношении этнография и филология идут нераздельно, рука об руку, помогая друг другу! <...>. Тот не знает языка, кто не знает жизни народа!» [97]

«...В моих *только переводах Диккенс впервые начал выражаться по-русски достойным его языком»,* — с гордостью заявлял он, обращаясь в Совет Петербургского университета.[98] Показательно, что в письме к самому английскому романисту Введенский представлял себя как человека, цель которого — передать его, Диккенса, творения средствами своего языка. Это письмо, сопровождавшее посылку в 1849 г. перевода «Домби и сына», является своеобразной параллелью к декларации в «Отечественных записках». «Гениальный писатель, как Вы, — писал Введенский, — понимает лучше всех, с какими трудностями должен встречаться чужеземный переводчик Ваших произведений, проникнутых английскою национальностию от начала до конца <...>. Год и три месяца я вполне жил Вашею жизнию, мыслил Вашим умом, чувствовал Вашим сердцем <...>. При таком сочувствии к оригиналу я не мог не понимать его духа и, действительно, понимал его вполне, советуясь, однако ж, с образованными англичанами в тех местах, которых смысл исключительно запечатлен туземным колоритом, недоступным для иностранца, никогда не бывшего в Англии. Понимая Вас как англичанина, я в то же время мысленно переносил Вас на русскую почву и заставлял Вас выражать свои мысли так, как Вы сами могли бы их выразить, живя и развиваясь под русским небом. Отсюда, само собою разумеется, перевод мой не мог и ни в каком случае не должен был быть буквальным переводом, безусловной копией <...>. Я старался воспроизвести дух романа со всеми его оттенками, которым, по возможности, придавал чисто русскую форму...».[99]

Стремление Введенского перевоплотить средствами родного языка произведение иной национальной литературы, создать, как мы бы сказали теперь, адекватный перевод, выражено в этом письме совершенно очевидно. Принцип, из которого исходил он, а затем, как мы покажем ниже, и Дружинин, заключался в сопоставлении стилистических систем двух языков, опирающемся на сравнение историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций, с целью найти функциональные соответствия, адекватные средства, производящие то же впечатление на читателя в новой языковой среде, — этот принцип был реалистическим по своей сути. Ибо реалистический перевод начинается тогда, когда переводчик подчиняет свое творчество тому, что в наши дни получило название сопоставительной стилистики. И если практика, да и теория этих переводчиков, допускающая адаптацию, распространение текста, а иногда, как у Введенского, и произ-

---

[97] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 68.
[98] Колосья, 1884, № 11, с. 259.
[99] Там же, с. 276—277.

вольные «отсебятины», представляются нам сегодня неприемлемыми, это объясняется тем, что в их переводном творчестве осуществлялись лишь первые подступы к реалистическому переводу, еще очень несовершенные и примитивные. Причем немалое влияние на их практику оказывала ориентация на широкую читательскую аудиторию, в большей своей части еще недостаточно подготовленную к восприятию иноземной культуры в ее прямом неадаптированном выражении. «Стараясь, — как он писал, — по мере сил воспроизводить как можно вернее Диккенса и Теккерея, которых люблю и уважаю от всего моего сердца»,[100] Введенский ставил перед собою противоречивую цель: пытался сохранить их национальный колорит и одновременно сроднить с отечественной литературой.

В переводческой практике Введенского проявились и общее состояние русского переводческого искусства его времени, и индивидуальные особенности его творческой личности. Несомненно, например, что уродливая система образования в духовном училище не только наглядно продемонстрировала ему бессмысленность буквальных переводов, но и внушила глубокое отвращение к подобному переводческому методу. С другой стороны, не прошла даром и школа Сенковского. И если зрелый Введенский уже не позволял себе разнузданного произвола по отношению к переводимому автору, некоторая вольность обращения с оригиналом сохранилась до конца его переводческой деятельности.

Переводя Диккенса и Теккерея, Введенский сознательно стремился передать их романы в полном виде и, завершая, например, публикацию «Домби и сына», в специальном примечании указывал, что это «первый роман Диккенса, переданный по-русски в полном объеме, без всяких пропусков и сокращений».[101] Таким же полным переводом считал он и свой «Базар житейской суеты» и цитировал его для сравнения, когда изобличал неполноту перевода того же романа в «Современнике».[102] И все же некоторые сокращения он и сам допускал. Так, например, в «Базаре житейской суеты» он урезал авторские рассуждения в конце VIII главы (ср.: I, 121—122 и 1, 153), а в главе XIX изъял

---

[100] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 75.

[101] Современник, 1848, т. 10, № 8, Приложение, с. 158. Ниже, при характеристике переводческой практики Введенского, иллюстративные примеры приводятся главным образом из «Базара житейской суеты», потому что, во-первых, теоретическая полемика велась по поводу именно этого перевода, а, во-вторых, переводы Введенского из Диккенса уже неоднократно рассматривались в печати (см.: *Чуковский К.* Высокое искусство..., с. 285—295; *Кашкин И.* Мистер Пиквик и другие. — Лит. критик, 1936, № 5, с. 212—219; *Катарский И.* Диккенс в России..., с. 250—274). Для перевода ссылки в тексте с указанием части и страницы даются по изданию: *Теккерей В.* Базар житейской суеты. Перевод И. И. Введенского. СПб., 1853. Ч. 1—4 (Галерея избранных английских писателей), для оригинала — с указанием тома и страницы: *Thackeray W. M.* Vanity Fair. Leipzig, 1848. Vol. 1—3 (Collection of British authors. Tauchnitz edition). Номера томов оригинала обозначаются римскими цифрами, частей перевода — арабскими.

[102] См.: Отеч. зап., 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 48—51.

лирическое отступление о письмах (ср.: I, 280—281 и 2, 41) и т. п. Возможно, он считал, что Теккерей злоупотребляет авторским вмешательством, прерывающим повествование, и старался несколько уменьшить этот «недостаток».

С другой стороны, споря с «Современником», Введенский мог в полемическом задоре преувеличенно трактовать вольность своего обращения с оригиналом. Так, когда в XV из «Писем иногороднего подписчика о русской журналистике» Дружинин сообщал о пародии Теккерея в «Vanity Fair» на «литературный дендизм» и при этом цитировал перевод Введенского, не назвав переводчика, последний не только отметил это заимствование, но и заявлял: «...беда в том, что я сам имел честь *сочинить* это место. Смею уверить „литературный журнал“, что в английском тексте нет ни милорда Бумбумбума, ни индийского принца Моггичунгука. Эти лица, выдуманные мною, суть неотъемлемые произведения моей собственной фантазии, и разноязычный способ их разговора принадлежит не одному Теккерею. Не служит ли это ясным доказательством, что „литературный журнал“ ставит мои переделки в уровень с английским текстом?».[103]

Стыдливая оговорка «не одному Теккерею» теряется в этой наивной похвальбе, и у читателя создается впечатление, будто вся сцена, о которой идет речь, сочинена Введенским. В действительности же он ограничился лишь тем, что превратил «Prince G-rge of C-mbr-dge» в «индийского принца Моггичунгука», а «invitation to Devonshire House» — в «приглашение на бал к лорду Бумбумбум» (1, 97). В остальном же упомянутый фрагмент был переведен довольно близко.[104] Поэтому, когда Введенский заявлял, к примеру, по поводу «Домби и сына»: «...в этом изящном переводе есть *целые страницы,* принадлежащие исключительно *моему* перу» и «*эти-то самые страницы* нравились ему (журналу «Современник». — *Ю. Л.*) по преимуществу»,[105] — мы вправе заподозрить в этих словах полемическое преувеличение с целью скомпрометировать оппонента. Но, конечно, произвольных отсебятин в его переводах более чем достаточно.

Основной порок переводов Введенского, с современной точки зрения, состоял в том, что он систематически распространял авторский текст, дописывал его, добавляя обстоятельства, подробности, эпитеты и т. п., отсутствующие в оригинале. Правда, это делалось, как считал переводчик, пером, «настроенным» на диккенсовский или теккереевский лад.[106] Например, в III главе

---

[103] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 73.

[104] Эта пародия, содержащаяся в первом издании «Vanity Fair» (London, 1848, p. 43—46), в дальнейшем была исключена Теккереем из текста романа, что, возможно, повлияло на характер приведенного заявления Введенского.

[105] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 75.

[106] По отношению к переводам из Диккенса см. примеры: *Чуковский К.* Высокое искусство..., с. 287—289; *Катарский И.* Диккенс в России..., с. 268—269.

«Vanity Fair» автор, описав ухищрения Ребекки Шарп в поисках жениха, сравнивает ее с родителями девиц, устраивающими балы для молодежи, и заключает: «Psha! they want to marry their daughters» (I, 39 — «Фу! они хотят выдать замуж дочерей»). Введенский разворачивает эту фразу, заменяя третье лицо вторым, что придает ей большую экспрессивность: «Fi donc! Вам нужны женихи для *взрослых* дочек, *и балы ваши не что иное, как отчаянная игра в марьяж. Зачем же мы станем обвинять Ребекку Шарп?»* (1, 36).[107] В главе XXIV Доббин, желающий примирить Джорджа Осборна с отцом, говорит последнему об опасности, которой подвергнется полк его сына в предстоящей войне с французами, на что старик отвечает: «My s—, the regiment will do its duty, sir, I daresay» (I, 343 — «Я полагаю, что мой с... ваш полк, сэр, исполнит свой долг»). Введенский почему-то снял оговорку «мой с...» (т. е. сын, которого старый Осборн не хотел упоминать), но значительно расширил реплику: «Полк ваш, сказал он, я не сомневаюсь, сделает свое дело, и, *конечно, каждый из вас понимает свои обязанности, смею сказать, а в животе и смерти бог волен»* (2, 138). Простая констатация обстоятельства времени в авторском рассуждении: «...but it will be after our time, thank goodness» (III, 31 — «...но это, слава богу, будет уже после нас») в переводе обретает эмоциональную образность: «...но в ту эпоху сгниют и кости твои, о, возлюбленный собрат мой!» (4, 2).

Придаточное предложение, содержащееся в авторской ремарке внутри реплики Ребекки к мужу, под пером переводчика превращается в отдельный абзац, описывающий вечерних гостей в ее доме (ср. II, 194—195 и 3, 127—128), а сравнение Ребекки с пауком, которого сметает горничная Молли, развертывается в целую сценку (ср. II, 303 и 3, 305). Любопытная вставка обнаруживается в предпоследней главе, где юный Джордж Осборн, сын Амелии, наблюдает из окна за отъездом Доббина. «После обеда Джорджинька, по обыкновению, развалился на подушках в амбразуре старого окна, откуда открывался вид и на Слона, и на майорскую квартиру. *Джорджинька любил производить наблюдения с этого пункта, как некогда бессмертный мистер Пиквик следил за феноменами человеческой натуры из форточки своей квартиры на Гозуэльской улице»* (4, 408). Выделенная фраза не только принадлежит исключительно переводчику, но она была невозможна для Теккерея, если учесть его отношение к автору «Пиквика» (о чем Введенский едва ли подозревал). Можно привести сотни примеров подобных вольностей. Когда у Теккерея деверь героини обращается к ней: «Rebecca» (II, 260), Введенский добавляет: «*Любезная* Ребекка» (3, 237); в «Vanity Fair» Родона Кроли, губернатора, оппозиционная га-

---

[107] Здесь и ниже курсив в цитатах введен нами для выделения переводческих вольностей Введенского.

зета сравнивает с Нероном (III, 120), в «Базаре житейской суеты» — с Калигулой и Нероном (4, 139), и т. д., и т. п.

Любимым приемом Введенского является добавление в конце повествовательных абзацев некоей сентенции, которая резюмирует сказанное выше либо служит связкой с последующим изложением, например: «Что ж делать? — в семье не без урода» (1, 166); «Недаром существует поговорка: „чужую беду руками разведу, к своей — ума не приложу“» (2, 120); «Но, вперед, моя история!» (3, 118) и т. п. Произвол переводчика затрагивал даже оглавление. Глава VII «Crawley of Queen's Crawley» («Кроли из Королевиного Кроли») становилась: «Новые сцены и новые лица»; глава XIII «Sentimental and otherwise» («Чувствительная и иного рода») — «Веселая жизнь порядочных джентльменов и необыкновенная прозорливость нежной страсти» и т. п.

Конечно, собранные вместе подобные примеры могут создать впечатление безудержного переводческого произвола. Однако это не так. Намерением Введенского было представить русским читателям не себя, а английских романистов. И при этом он еще старался сделать повествование как можно более эмоциональным и выразительным, чтобы тем самым ярче представить мысль или образ, созданные автором. Теккерей, например, заставляет почтенных родителей, ищущих женихов для своих дочек, «to take up their carpets, set their houses topsy-turvy, and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne» (I, 39— «убирать ковры, ставить свой дом вверх дном и тратить пятую часть годового дохода на балы с ужинами и замороженным шампанским»). Для Введенского этого недостаточно; у него «родители так часто меняют мёбли и ставят ребром последнюю копейку, задавая блестящие балы и вечера с живыми цветами в половине зимы и роскошными ужинами, где шампанское льется через край» (1, 35—36). «Последняя копейка» — это не «пятая часть годового дохода», это уже предел материальных возможностей. И так Введенский поступает постоянно. Если у Теккерея Кофф, соученик Доббина, «could knock you off forty Latin verses on an hour» (I, 66—67 — «мог настрочить сорок латинских стихов за час»), то у Введенского он, «что называется, *собаку съел в латинском языке* и мог забросать вас *цитатами из Горация и Сенеки.* Он писал *греческие гекзаметры*» (1, 76). Это, конечно, вольности, но нельзя отрицать, что они действительно написаны пером, «настроенным под теккереевский образ выражения мыслей», и, в сущности, являются попыткой проникнуть в дух переводимого автора, чтобы увлечь им русского читателя.

И Введенский добивался своего. От сравнения с другими современными переводами выигрывали не только его переводы романов Диккенса, но и «Базар житейской суеты». Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить уже самое начало романа — авторское предисловие — в двух переводах.

«Ярмарка тщеславия»

Перед поднятием занавеса.

Режиссер, сидя перед поднятием занавеса на подмостках и глядя на ярмарку, чувствует глубокую грусть при обзоре этого шумного пространства. Тут есть множество съестного и питейного во всех родах, — разных интриг и кокетства, радости и горя, обмана и драки, пляски и игры на скрыпке, — толкающихся забияк, франтов, оглядывающих женщин, — плутов, очищающих карманы, — шарлатанов, ревущих перед своими балаганами, — супругов, зевающих на мишурных плясунов и раскрашенных паяцов, в то время как воришки очищают их карманы. Да, это вполне Ярмарка Тщеславия; конечно, не совсем благовоспитанное место, и не веселое, но шумное. Взгляните на актеров и шутов, оставивших свои занятия, — на дурачка Тома, который смывает с лица краску, собираясь на обед с своей женой и маленьким Джон Пуддингом. Подымите занавес, и он, перевернувшись вверх ногами, закричит:

— Здраствуйте, господа!

(Современник, 1850, т. 20, № 4, Приложение, с. 1)

«Базар житейской суеты»

Занавес поднимается — просим покорнейше!

Когда режиссер кукольной комедии сидит перед занавесом на подмостках, чувство глубокой печали овладевает его душою при взгляде на обширную площадь Базара. Чего тут нет? Человечество ест и пьет напропалую, плачет и смеется, курит, надувает, пляшет, прыгает и гудит на скрипке. Забияки дают подзатыльники друг другу, площадные франты заглядывают под шляпки женщин, мошенники вытаскивают платки, шарлатаны ревут перед своими балаганами, ротозеи глядят на мишурных плясунов и размалеванных паяцов, между тем как промышленники чужой собственностью практикуются под открытым небом около джентльменских карманов и дамских ридикюлей. Вот вам истинный Базар Житейской Суеты, — место, конечно, не слишком веселое, хотя шумное и разгульное. Взгляните на лица всех этих паяцов и актеров, когда они удаляются со сцены: Фомка Дурак смывает румяны с своего лица и садится за стол в обществе своей жены и маленького пузыря, Ваньки Пуддинга. Но вот занавес поднимается: Фомка бросил ложку, перекувыркнулся и закричал:

— Эй, почтеннейшая публика! Каково живешь-поживаешь?

(1, VII—VIII)

Переводчик «Современника» в данном случае передал английский текст достаточно полно и верно (что он делал далеко не всегда), опустив лишь «policeman on the look-out» (I, 7 — «полицейский на страже») — возможно, по цензурным соображениям (тот же пропуск — и в переводе Введенского) — и ошибочно истолковав слово «yokel» (мужлан, деревенщина) как «супруг».[108] С другой стороны, Введенский здесь почти не прибегает к обычным у него распространениям текста и домыслам. Но зато насколько богаче, выразительнее и естественнее его речь при передаче того же самого содержания!

Замечательной особенностью переводческой практики Введенского являлись вполне осознанные поиски адекватных средств выражения. Именно это он подразумевал, говоря о перенесении

---

[108] Эта его ошибка была осмеяна Введенским (см.: Отеч. зап., 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 40—41).

писателя под иное небо и в инонациональное общество. Примеры, приводимые им в статье-декларации, вполне определенно подтверждают это. Так, например, он пишет о содержателе пансиона «Афины», где обучается сын Амелии: «Человек он добрый и умный, но *педант*», причем педантизм его выражается в том, «что он, быв природным англичанином, беспрестанно, однако ж, употребляет в разговоре длинные слова, противные духу английского языка». «Но такие слова, — продолжает Введенский, — не диковинка для русских читателей», и «передавать разговор его буквально, значит — *уничтожить весь колорит и вовсе не сказать того, что имел в виду автор»*. Стремясь воссоздать соответствующий образ, русский переводчик вспоминает, что содержатель пансиона — «большой латинист и любит выражаться высоким слогом».[109] И согласно этому он строит речь персонажа. Там, где Теккерей говорит, что тот «took care to produce the very finest and longest words of which the vocabulary gave him the use» (III, 130 — «старался подбирать самые красивые и самые длинные слова, какие только предоставлял ему словарь»), Введенский изменяет текст: «достопочтенный Виль всегда старался вклеить в свою речь *латинский или греческий эпитет,* какой только мог отыскаться в словаре» (4, 156). И соответственно переводчик вставляет в последующую речь персонажа не только торжественные речения вроде «чертогов» и «пиршества» или возвышенных варваризмов, как «ипотеза», «палаццо», «иллюминованы» и т. п., но и латинские выражения: «ex improviso», «magnificentissimam spirituum ingeniorumque societatem», «ex jure et lege» (4, 156—157). Такой переводческий ход, разумеется, не может рассматриваться как своеволие. И Введенский сам разъяснял свой прием: «Всех латинских слов и некоторых эпитетов, прибавленных к отдельным словам, нет в оригинале; но я смею думать, что без этих прибавок было бы невозможно выразить по-русски основную идею Теккерея <...>. И если читатель согласится, что тут выражена идея педантизма, то переводчик вправе надеяться, что цель его достигнута».[110]

Впрочем, немалое число отступлений от оригинала в «Базаре житейской суеты», как и в других переводах Введенского, печатавшихся в пору «цензурного террора» 1848—1855 гг., были вынужденными. Еще в 1848 г. он жаловался в письме к родным по поводу издания романа «Домби и сын»: «Цензура распорядилась было запретить вовсе его конец, но теперь, однако ж, позволила опять, и в будущем месяце я окончу перевод оригинала. У нас со времени Петра Первого еще не бывало такой наглой, бессовестной и бесстыдной цензуры, как в настоящее время».[111]

Журналист Н. И. Шульгин, который переиздавал в 1871 г. «Замогильные записки Пиквикского клуба», просматривая пер-

---

[109] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 70.
[110] Там же, с. 71.
[111] Рус. архив, 1901, кн. 2, вып. 5, с. 117.

вую публикацию, поражался «необыкновенной строгости тогдашней цензуры, не допустившей, например, напечатать рассказ о том, как сумасшедший, схватив бритву, подкрадывается к постели своей жены с целью зарезать ее <...>; или заставившей русского переводчика для связи сочинить речь мэра, сказанную им почтенным избирателям города Итансвилля». Шульгин обнаружил множество пропусков цензурного характера, которые были «разбросаны по всему роману».[112] Цензурные искажения выявил и К. И. Чуковский в переведенном Введенским «Давиде Копперфильде».[113]

В «Базаре житейской суеты» последовательно исключалось все, что как-либо задевало Российскую империю, будь то рассуждение об августейших торгашах, перекраивавших в Вене карту Европы (т. е. о Священном союзе, включавшем Россию; ср.: II, 35 и 2, 257), или упоминание русского «knout» («кнута» — I, 70, ср. 1, 81) и «brutal Cossacks» («жестоких казаков» — I, 120, ср. 1, 152), или известие о посещении Ребеккой Петербурга, после чего распространился слух, будто бы она стала русской шпионкой (ср.: III, 259 и 4, 353), и т. п. А то место, где французский слуга Джозефа Седли, сообщая ему о наступлении Наполеона, заявлял: «and the Russians, bah! the Russians will withdraw» (II, 80 — «а русские, фу! русские отступят»), Введенский передал в верноподданическом духе: «Один только русский император может быть победителем Наполеона; но из Москвы до Брюсселя не слишком близко, милорд» (2, 337). И уж совсем нелепую переделку произвел он, когда встретил в оригинале упоминание огромной кровати в лондонской гостинице, на которой, по утверждению прислуги, спала сестра императора Александра (см.: II, 8); у Введенского: «...на которой в древние времена опочивала сестра Александра Македонского» (2, 215). Вообще какие-либо упоминания августейших особ старательно изымались из перевода, даже если они не принадлежали к российскому царствующему дому. Так, в главе XLVIII, где у Теккерея описывается представление Ребекки при английском королевском дворе, король везде заменен милордом Бумбумбум, а его двор превращен в «палаццо милорда» (см.: II, 344—360 и 3, 374—398). Избегал Введенский и реминисценций Священного писания: библейская Далила (II, 320) превращалась в античную Омфалу (3, 334), а заглавие «A Trumpet-warning to Jericho» («Трубный глас Иерихону» — II, 128) — в безобидное «Звучная труба» (3, 21). Наконец, из перевода старательно устранялись такие слова, как, с одной стороны, «революция», «революционный» (ср., например: III, 115 и 4, 130; III, 266 и 4, 359), а с другой — «религия» и «религиозный», последнее слово передавалось эвфемизмом «эстетически-умозрительный» (ср., например: II, 258 и 3, 233).

---

[112] *Диккенс Ч.* Замогильные записки Пиквикского клуба. СПб., 1871, т. 1, с. III—IV.

[113] См.: *Чуковский К. И.* Искусство перевода. М.; Л., 1936, с. 200.

Все эти отступления от оригинала и искажения текста Введенский, несомненно, совершал против своего желания, вынужденный обстоятельствами. Но в его переводах содержатся также невольные искажения иного рода, обусловленные несовершенством познаний в английском языке. Необходимость для переводчика совершенного владения языком, с которого переводит, теоретически была ему ясна, и он писал об этом, подчеркивая связь языка с историей, культурой и бытом народа. Но сам он не имел возможности овладеть английским языком до уровня безошибочного его понимания.

Еще В. Л. Ранцов, переводчик Диккенса в конце прошлого века, указал, что, не зная английского выражения «man of war» («военный корабль»), Введенский перевел его буквально «военный джентльмен».[114] К. И. Чуковский, редактируя «Давида Копперфильда» в переводе Введенского, отмечал не понятые переводчиком идиомы. Так, выражение «to send to Coventry» (буквально: «послать в Ковентри»), означающее «подвергнуть бойкоту», Введенский истолковал как «ссылку на Ковентрийский остров», а пожелание долголетия — «many happy returns» (буквально: «много счастливых возвращений», подразумевающее повторение дня рождения) перевел: «Желаю вам как можно чаще возвращаться с того света».[115]

В «Базаре житейской суеты» подобные ошибки встречаются постоянно. Например, не зная значения слова «Speaker» (спикер, председатель Палаты общин), Введенский перевел выражение «On the occasion of his first Speaker's dinner» (II, 318 — «Когда он впервые присутствовал на обеде у спикера» — речь идет о Питте Кроли, ставшем членом парламента): «По случаю своего *первого ораторского* обеда» (3, 331). Он не понял слов маленького Джорджа Осборна: «I said 'My name is Norval' after dinner» (II, 326 — «После обеда я продекламировал „Зовут меня Норвал“» — имеется в виду монолог из популярной трагедии Джона Хоума «Дуглас», 1757) и приписал мальчику нелепую фразу: «Я сказал после обеда, что зовут меня Норвалем» (3, 345). И подобных примеров можно привести немало. «Handcuffs» («наручники» — II, 236) Введенский переводил «железные нарукавники» (3, 197). Он передавал английское «artist» как русское «артист» (ср.: I, 280 и 2, 41), а «mystery» как «мистерия» (ср. II, 183 и 3, 116), не подозревая, что правильнее было бы перевести «художник» и «тайна», «секрет».

Разумеется, трудно винить Введенского в этих ошибках. Это была не вина его, а скорее беда, состоявшая в том, что, при всем своем желании, он был лишен возможности изучить английский язык во всех тонкостях. Его знание английского языка, осведомленность в области английской литературы и быта были ве-

---

[114] См.: *Ранцов В.* От переводчика. — В кн.: Сочинения Чарльза Диккенса. Полн. собр. СПб., 1892, т. 1, стб. I—II.

[115] *Чуковский К. И.* Искусство перевода, с. 101, 187.

лики и все же недостаточны. Но в своем переводе он сознательно стремился показать Англию, а отнюдь не перевести героев в Россию, как полагали некоторые его критики. В «Базаре житейской суеты» он тщательно воспроизводил описания лондонских кварталов, точно передавая названия улиц и площадей, воссоздавал картины именно английского быта и нравов (см., например: 4, 242—243; 4, 256—258; 4, 289—291 и т. д.). Более того, он сам обвинял переводчика «Ярмарки тщеславия» в том, что для того «английские нравы и обычаи — terra incognita, до такой степени, что англичане у него пьют чай из самоваров и катаются в санях по Реджент-Парку».[116] И если в его переводах все же обнаруживается некоторая русификация, это произошло вопреки его намерениям и явилось следствием, с одной стороны, неразработанности в то время адекватных средств передачи стилистических особенностей переводимого произведения, а с другой — стремления переводчика приблизить иноземную действительность к восприятию демократического круга читателей, не обладавших еще достаточно широким культурным кругозором.

Требуя перенесения переводимого писателя «под то небо, под которым вы дышите», Введенский имел в виду прежде всего возможно полное освоение богатств русского литературного языка и даже разработку этого языка в переводе. Он считал, что «русский язык находится в ранней поре своего развития»,[117] что это язык, «богатейший из всех европейских по своему внешнему содержанию, но еще далеко не выработанный для литературы так, как другие цивилизованные языки».[118] И перевод должен был способствовать такой «выработке».

Напомним, что к 30—40-м гг. XIX в. основа национального русского литературного языка уже вполне сложилась. В художественной литературе установилась новая норма повествования, ориентированная на живую разговорную речь общества, которая вобрала в себя наиболее жизнеспособные и близкие общественной речевой практике элементы книжной литературной традиции. Литературный язык значительно расширился и лексически, благодаря притоку слов, прежде остававшихся за его пределами, и грамматически, за счет использования ранее не употреблявшихся форм. Решающее значение имел выход в свет «Мертвых душ». Как писал Андрей Белый, «язык Гоголя открывает эру новых возможностей, влагая в литературный язык народный язык».[119] Гоголь наглядно показал возможность для писателя работать на новом, нетрадиционном словесном материале, вовлекать в литературу разнообразные слои нелитературной речи. «Гоголь явился примером благодетельной смелости и свидетельством значения демократизации языка под пером богатоодаренного худож-

---

[116] Отеч. зап., 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 44.
[117] Там же, т. 78, № 9, отд. 8, с. 69.
[118] Колосья, 1884, № 11, с. 276 (письмо к Диккенсу).
[119] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934, с. 283.

ника».[120] И в этом смысле Введенского можно считать последователем Гоголя.

Существо вопроса заключалось в том, что расширение социальной базы реалистической литературы, ее тематико-жанрового диапазона, включавшего воссоздание разнообразных сцен и картин народной жизни, требовало новых выразительных средств. На литературном языке отражалось и расширение социального состава интеллигенции. Выходцы из провинциального дворянства, духовенства, мещанства несли с собою и язык своей местности, своей социальной среды. И какая-то часть лексики и фразеологии этого языка оседала и закреплялась в литературном употреблении.[121] Введенский, принадлежавший к новой разночинной интеллигенции, тоже принес в литературу свой языковой опыт, обретенный еще в годы учения. Но он не ограничивался пассивным освоением окружающей языковой стихии: он работал над своим языком. Благосветлов свидетельствовал: «Введенский совершенно владел своим родным языком. Этот язык был его младенческим лепетом, не обезображенным обыкновенною „смесью нижегородского наречия с французским“; на двенадцатом году возраста Введенский увлекается Карамзиным и не отстает от него до тех пор, пока в юноше не образовалось чувство слога. Впоследствии времени, как добросовестный преподаватель русской словесности, он изучал исторические акты, песни, пословицы, все, что сохранило на себе отпечаток творческой силы нашего слова. И все эти разнообразные элементы слились в одну живую и выразительную речь под влиянием сильного природного дарования и ясного мозга».[122]

Своими переводами Введенский несомненно способствовал развитию русского литературного языка. Он старался использовать все доступное ему богатство родной речи. В переведенных им романах в зависимости от развития содержания сочетаются различные стилистические пласты: возвышенная литературная речь, официальный канцелярский жаргон (см., например, в «Базаре житейской суеты» письма старика Осборна: 2, 13; 2, 135—136) и многообразные виды просторечия, варьирующиеся в зависимости от изображаемого объекта.

Именно это широкое употребление просторечия придавало переводам Введенского известный налет русификации и вызвало в дальнейшем несправедливые, на наш взгляд, упреки, будто бы он хотел перенести «Лавку Древностей в Зарядье или английскую таверну на ямской двор»,[123] что у него «и Диккенс, и Теккерей, и Шарлотта Бронте сделались российскими гражданами,

---

[120] *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, 1941, т. 1, с. 127.

[121] См.: *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века. М.; Л., 1965, с. 31—32.

[122] *Благосветлов*, с. 21—22.

[123] *Кашкин И.* Мистер Пиквик и другие. — Лит. критик, 1936, № 5. с. 215—216.

жителями Песков или Охты».[124] Нет, герои переводов Введенского оставались англичанами. Но переводчик хотел, чтобы они стали понятными и близкими обитателям Зарядья или Охты, которым не хватало фоновых знаний, как сказали бы мы теперь. Поэтому, обнаружив, например, что один из персонажей Теккерея, рассуждая о достоинствах ведущих актеров, предпочитал Кина Кэмблю (см. I, 66), Введенский понимал, что имена эти ничего не говорят его читателям, и у него персонаж «тоном знатока судил об актерах и актрисах» (1, 76) без упоминания каких-либо имен. Переводчик передал основную мысль автора, избавив своих читателей от излишних затруднений.

Такое стремление к передаче английского романа, действий, мыслей и чувств его героев в форме, доступной и близкой читателям, проявлялось, в частности, и в употреблении просторечия или, как тогда говорили, «простонародья». Из суждений Введенского явствует, что он считал русское «простонародье» адекватным средством передачи «простонародья» английского, не подозревая, что тем самым искажаются «английские нравы». И когда Дружинин упрекнул его за слишком частое употребление просторечия в «Базаре житейской суеты», выразившееся, в частности, в том, что Джозеф Седли «называет девицу, в которую он влюблен, *душкою* и *раздуханчиком*»,[125] Введенский в статье о «Ярмарке тщеславия» возражал (говоря о себе в третьем лице): «Как? отрицать присутствие простонародных фраз в Теккерее? Да где их больше, как не в „Vanity Fair"? <...>. Виноват ли г. Введенский, что он счел обязанностью *выдержать все эти характеристические черты оригинала*? Виноват ли он, например, что у него пьяный Джозеф Седли, обращаясь к Ребекке в Воксале, называет ее исковерканным именем душеньки, точь-в-точь, как в оригинале, вместо „darling", пьяный Джозеф называет ее diddle-diddle-darling?».[126]

В ответной статье критик «Современника» развил упрек Дружинина. Он уже обвинил Введенского не просто в злоупотреблении просторечием, а в том, что тот заменяет «*английские* простонародные выражения выражениями, собранными бог знает где», что он имеет «привычку вставлять в *английские* романы чисто народные *русские* фразы».[127] Но Введенский словно не понял самой сути этого возражения и, отвечая своим противникам, продолжал настаивать, что «простонародный способ выражения большинства действующих лиц в „Базаре" составляет отличительное свойство этого романа», а поэтому «тот, кто знаком с Теккереем в оригинале, скорее упрекнет меня в недостатке, чем в избытке простонародья».[128] Тем самым, умышленно или нет, он пе-

---

[124] *Чуковский К.* Высокое искусство..., с. 294.
[125] Современник, 1850, т. 21, № 5, отд. 6, с. 94.
[126] Отеч. зап., 1851, т. 77, № 7, отд. 6, с. 52 (курсив мой. — *Ю. Л.*).
[127] Современник, 1851, т. 28, № 8, отд. 5, с. 54, 55 (курсив мой. —*Ю. Л.*).
[128] Отеч. зап., 1851, т. 78, № 9, отд. 8, с. 78.

реводил вопрос в иную плоскость, как будто спор шел об употреблении русского просторечия в литературе вообще, а не в переводах английских романов.

Просторечная лексика встречается у Введенского на каждом шагу, главным образом в речах персонажей, но также и в авторском тексте. Вот несколько примеров: «кулак-девчина» (1, 128), «бой-девка» (1, 310), «кобениться» (1, 380), «подскрыливать» (2, 18), «упáточиться» (2, 233), «ужасть» (2, 233), «шарамыжник» (3, 114), «лакомый кусочек» (4, 429) и т. д.

Особенно любил Введенский употреблять просторечные фразеологизмы, иногда передавая соответствующие английские выражения, а нередко вводя их по собственному почину: «задать туза» (1, 78; в оригинале: «thmash» (I, 68), искаженное «smash» — «бить изо всех сил»), «захрапеть во всю носовую завертку» (1, 134; в оригинале: «such a snore as only the nose of innocence can produce» (I, 106) — «такой храп, какой только может производить нос праведницы»), «профинтиться в пух» (1, 264), «облупить как липку» (1, 303), «голы как соколы» (2, 124; в оригинале: «as poor as church mice» (I, 334) — «бедны, как церковные мыши» — соответствующий английский фразеологизм), «обделывать делишки» (3, 114), «типун бы тебе на язык» (4, 132; в оригинале: «shut your mouth» (III, 116) — «закрой рот», «заткнись»), «ходи у меня в аккурате» (4, 429) и т. д. Близки к фразеологизмам нередко используемые Введенским русские пословицы и поговорки, вроде: «всяк сверчок знай свой шесток» (1, 120), «много будете знать, скоро состареетесь» (1, 133), «будет дождь, будут и грибки» (1, 326), «сухая ложка рот дерет» (2, 30), «в тихом омуте черти водятся» (2, 58), «на грех мастера нет» (3, 148) и т. п.

Наглядным примером построения «простонародной» речи у Введенского могут служить тирады сэра Питта Кроли, который, по утверждению переводчика, «говорит и пишет, как простолюдин, ошибаясь почти в каждом слове, и это невежество составляет его характеристическую черту».[129] Вот он рассказывает о своих судебных тяжбах: «...я проигрывал на своем веку больше всякой живой души на британской почве. Вот и теперь у меня дело с одним сутягой, Снаффль его зовут. Уж я поддедюлю его на славу, или мое имя не Питт Кроли. Да это все трынь-трава. А вот еще затеяли против меня дельце Поддер и другой забияка, которым мерещится, будто земелька подле „Королевиной усадьбы", двести с лишком десятин, принадлежит им по наследству! Врут, скалдырники. Прямых документов нет. Пойду напролом и оттягаю, хоть бы это стоило мне больше тысячи гиней. Есть тут и еще два, три дельца, все в таком же роде: посмотри сама, мисс гувернантка. Будет нам пожива» (1, 131).

Выразительность, эмоциональная верность переводного языка Введенского, как мы уже отмечали, становится особенно очевид-

[129] Там же, т. 77, № 7, отд. 6, с. 52.

ной при сравнении с другими переводами.[130] «Поддедюлить на славу», например, несравненно экспрессивнее, чем заурядное «поддеть» и т. п. И в то же время при всей «простонародности» речи сэра Питта в передаче Введенского русификации, употребления понятий, связанных исключительно с русским бытом и нравами, в ней не обнаруживается. Самый же вопрос о национальной прикрепленности русского просторечия, о возможности или невозможности прибегать к нему в переводах, в сущности, не решен до сих пор.

Правда, Введенскому случалось допускать и прямую русификацию, когда, например, заимствованное из библии английское ироническое прозвище извозчика «Jehu» (I, 106) он переводил «ванька» (1, 135) согласно петербургско-московскому обыкновению; слуги Джон и Мэри (II, 78) превращались у него в Ивана да Марью (2, 333), а Ребекку, правящую орфографию в письме мужа, переводчик заставил устранять лишние «еры» (твердые знаки), т. е. действовать согласно нормам русского правописания. Тем не менее подобные «русизмы» отнюдь не определяют характера переводов Введенского в целом.

В историю отечественной культуры Введенский вошел главным образом как переводчик. Эта сторона его деятельности заслонила остальные — педагога, историка литературы. А среди переводов Введенского закономерно выделяются романы Диккенса и Теккерея, хотя он переводил и других авторов. Но Фенимор Купер к тому времени был уже известен в России лет двадцать, и мода на него проходила. А Шарлотта Бронте и тем более Каролина Нортон не могли идти в сравнение с великими английскими романистами.

Диккенс переводился на русский язык и до Введенского — с 1838 г. В середине 40-х годов он уже приобрел определенную популярность. Однако подлинное признание в нашей стране Диккенс получил лишь после опубликования «Домби и сына» и других его романов в переводах Введенского.[131] В декабре 1847 г., когда перевод «Домби и сына» еще печатался в «Современнике», Белинский писал Боткину: «Это что-то уродливо, чудовищно прекрасное! Такого богатства фантазии на изобретение резко, глубоко, верно нарисованных типов я и не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре <...>. Теперь для меня Диккенс — совершенно новый писатель, которого я прежде не знал».[132] А популярность в России Теккерея началась с опубликования «Базара житейской суеты».

---

[130] Ср. начало этого отрывка в переводе, печатавшемся в «Современнике»: «Я выигрывал и проигрывал этих тяжеб столько, что вряд ли кто меня перещеголял. Да вот хоть бы и теперь, взгляните сюда: вот в этой бумаге какой-то Снаффль против меня. Уж этого-то молодца я поддену, — не будь я сэр Питт Кроули» (*Теккерей В.* Ярмарка тщеславия: Роман без героя. В десяти частях. Перевод с англ. СПб., 1850, с. 55).

[131] См.: *Катарский И.* Диккенс в России..., с. 162—249 (гл. IV. После триумфа «Домби и сына» (1847—1855)).

[132] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 445—446.

Еще при жизни Введенского «Северная пчела» писала, что он «был в числе первых, заинтересовавших русскую публику романами Диккенса и Теккерея».[133] Рассмотренные выше полемические нападки «Современника», в сущности, были исключением. Прижизненная оценка переводческого мастерства Введенского в самых различных печатных органах была, как правило, положительной. Откликаясь на перевод «Давида Копперфильда» в «Отечественных записках», рецензент «Москвитянина», где переводился тот же роман Диккенса, писал тем не менее о Введенском: «...признав его перевод за лучший русский перевод, мы отдадим ему только справедливость, а посоветовав ему поспешить печатанием своего перевода отдельною книжкой, мы выразим без сомнения желание очень многих».[134] Тот же перевод был одобрен и в «Пантеоне»: «г. Введенский вполне и счастливо удовлетворил строжайшим требованиям взыскательнейшего читателя, который едва ли в настоящем случае пожалеет, что не знает по-английски».[135] Даже критик «Библиотеки для чтения», который после выхода в свет «Замогильных записок Пиквикского клуба» в переводе Введенского стремился оправдать публиковавшийся ранее в его журнале сокращенный перевод романа, тем не менее признавал: «Предлежащий перевод принадлежит к весьма хорошим, по возможности».[136]

Посмертная репутация Введенского как лучшего переводчика Диккенса и Теккерея уже не подлежала сомнению. В журналах второй половины XIX в. мы встречаем отклики на переиздания его переводов: «Введенский принадлежал к числу лучших наших переводчиков, и после него мы редко встречаем его искусство и талант»;[137] «Перевод И. И. Введенского, отличаясь несомненными литературными достоинствами, вместе с тем близко передает характер подлинника»;[138] «Переводы Введенского полны силы, изящества и до мельчайших подробностей передают дух и значение подлинника».[139] Сложилось даже преувеличенное представление о масштабах переводческой деятельности Введенского, и рецензент «Русской мысли» утверждал, будто он «перевел *массу произведений Диккенса*, за исключением нескольких мелких вещей и последних больших романов».[140]

Распространенное мнение о переводчике сформулировал А. С. Суворин в статье по поводу смерти Диккенса. «Введенский, — писал он, — усвоивал дух переводимого им писателя в совершенстве и умел передавать его манеру, его язык, насколько, разумеется, такая передача возможна». И далее: «Вве-

[133] Северная пчела, 1853, 23 марта, № 65, с. 258.
[134] Москвитянин, 1851, ч. 6, № 23, дек., кн. 1, с. 522.
[135] Пантеон, 1853, т. 8, кн. 4, Петербургский вестник, с. 33.
[136] Библиотека для чтения, 1853, т. 118, № 3, отд. 6, с. 17.
[137] Вестн. Европы, 1868, кн. 3, с. 481.
[138] Новь, 1885, т. 4, № 15, Мозаика, с. 171.
[139] Рус. мысль, 1891, кн. 5, Библиогр. отд., с. 213.
[140] Там же (курсив мой. — *Ю. Л.*).

денский в высшей степени обладал даром проникновения в существенные качества переводимых им авторов и соединял эту счастливую способность с глубоким, добросовестным изучением последних».[141]

Репутация Введенского, переводчика Диккенса, утвердилась настолько, что еще в 1936 г. И. А. Кашкин, доказывая необходимость нового перевода «Пиквикского клуба», вспоминал «о первом чтении Пиквика по-русски, о незабываемом „произведении" Иринарха Введенского». «Перевод Введенского, — свидетельствовал Кашкин, — прожил почти столетие и живет посейчас».[142]

Впрочем, возражения против переводов Введенского возникли еще в конце прошлого века. В. Л. Ранцов, переводивший Диккенса для собрания сочинений в издании Ф. Ф. Павленкова, утверждал в предисловии, что «И. Введенский не был в достаточной степени знаком с духом английского языка» и «вследствие этого во многих местах он совершенно искажал мысль автора и затем, чтоб выпутаться из получившегося сумбура, угощал публику отсебятиной, не имевшей ничего общего с Диккенсом».[143] Впоследствии выяснилось, что сам Ранцов, не обладая талантом Введенского, в то же время не уступал ему в отсебятинах и русификации.[144] Однако его оценка переводов предшественника получила распространение и повторялась в некоторых журналах.[145]

Особенным нападкам переводческая манера Введенского подверглась уже в 30-е годы нашего столетия, когда советские переводчики, борясь со своеволием и распущенностью своих предшественников, нередко ударялись в противоположную крайность, граничившую с буквализмом. Е. Л. Ланн, заново переводивший «Записки Пиквикского клуба», утверждал, что «Введенский не переводил „Записки", а пересказывал <...> и меньше всего заботился о раскрытии стиля Диккенса», «не оставив в „Записках" почти ни одного диккенсовского синтаксического хода и заменив его фразеологию причудливой смесью из гоголевских „черевичков" и охтенских идиотизмов».[146]

Эти обличительные отклики на переводы Введенского представляют интерес не как объективные оценки (каковыми они не являются), но потому, что в них отразились эволюция переводческих принципов и изменение роли великих английских реалистов в русской духовной жизни. Выше мы старались показать связь переводческих установок Введенского с теорией «поэтиче-

---

[141] *N. N.* Недельные очерки и картинки. — СПб. ведомости, 1870, 21 июня (3 июля), № 168, с. 2.

[142] *Кашкин И.* Мистер Пиквик и другие. — Лит. критик, 1936, № 5, с. 213.

[143] Сочинения Чарльза Диккенса, т. 1, стб. I.

[144] См.: *Кашкин И.* Мистер Пиквик и другие, с. 217—219.

[145] См.: Северный вестн., 1892, № 4, отд. 2, с. 68—70; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки, 1899, т. 2, с. 105.

[146] *Ланн Е.* Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба». — Лит. критик, 1939, № 1, с. 157—158.

ского перевода» у Белинского и выявить в них тенденции (пусть еще очень несовершенные) реалистического перевода. И тем не менее позиция Введенского была сугубо индивидуальной. Осуществлявшаяся им система прибавлений и изменений выходила за рамки поисков адекватных соответствий оригиналу. Это была уже некая претензия на соавторство. Так происходило потому, что Введенский стремился не просто представить английских романистов русским читателям, но сроднить Диккенса и Теккерея с русской литературой. Поэтому «соавторство» — осознанное или нет — было неизбежно.

А. В. Амфитеатров, видимо, был прав, когда утверждал, что Введенский не столько переводил Диккенса, «сколько приспособлял к пониманию русского читателя, стараясь породнить новый юмор английского писателя с привычным юмором Гоголя».[147] Сошлемся на приведенный в начале нашей книги отрывок из очерка А. И. Левитова «Петербургский случай», где герой переходит в своем рассуждении от Гоголя к героям романов Диккенса и Теккерея, переведенных Введенским. Именно в этих переводах английские романисты воспринимались как продолжатели Гоголя, писатели, близкие «натуральной школе», на традиции которой опирался сам Левитов. На некоторое время они восполнили недостаток реалистического романа нового типа, ощущавшийся в русской литературе на рубеже 1840—1850-х гг. Отсюда и их активная роль в отечественной литературе, роль, какой не играло ни одно другое переводное произведение ни во времена Введенского, ни после него. Этим, на наш взгляд, и объясняется своеобразие его переводческой теории и практики, его «сотворчество» с переводимым автором, когда, как писал Чуковский, он «словно загримировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку»,[148] и даже его стихийная русификация, выходящая за рамки простого приспособления перевода к понятиям и кругозору читателя.

---

[147] *Амфитеатров А.* Литературные впечатления. — Современник, 1911, кн. 7, с. 262.

[148] *Чуковский К.* Высокое искусство..., с. 291.

7

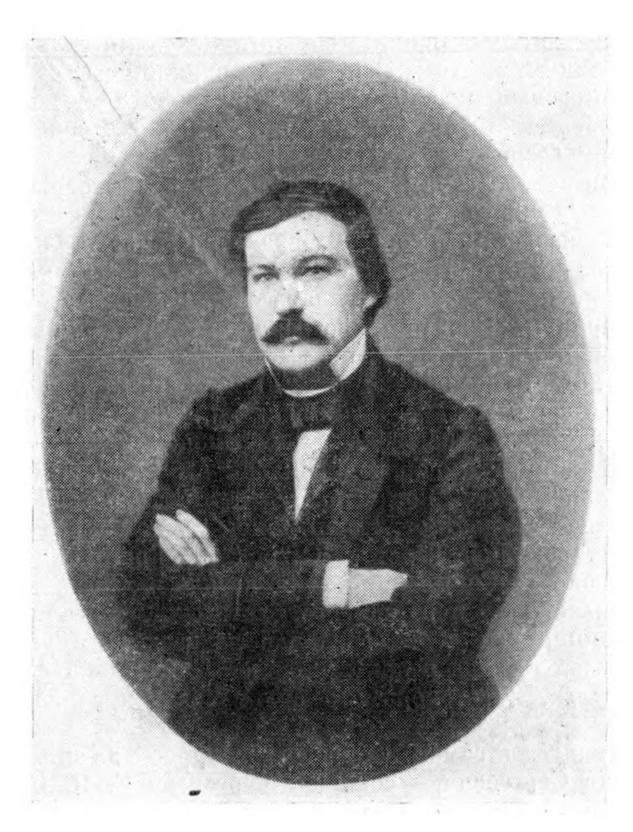
А. В. Дружинин — переводчик Шекспира

В многоразличном литературном наследии А. В. Дружинина — прозаика, критика, публициста, историка литературы и переводчика — переводы четырех пьес Шекспира оказались наиболее долговечными. Давно уже были забыты его романы и повести, даже знаменитая «Полинька Сакс»; имя Чернокнижникова, забавлявшего своими похождениями читателей 50-х годов, уже ничего не говорило новым поколениям; посмертное собрание сочинений Дружинина, заботливо изданное Н. В. Гербелем, пылилось на полках букинистов, не находя охотников его приобрести. «Забытый талант», — писал А. И. Кирпичников всего лишь через 20 лет после смерти писателя,[1] и только переводы его из Шекспира, особенно «Король Лир», многократно переиздавались, ставились на сцене и читались вплоть до советского времени.

Александр Васильевич Дружинин (1824—1864) происходил из состоятельной чиновной дворянской семьи, проживавшей в Петербурге. Первоначальное образование он получил дома и с детства приобрел основательное знание иностранных языков. В 16 лет он был отдан в Пажеский корпус, по окончании которого в 1834 г. его произвели в офицеры лейбгвардии Финляндского полка, где он служил полковым библиотекарем. Однако военная служба его не удовлетворяла: через три года он ушел из полка и, чтобы где-нибудь числиться, поступил в канцелярию Военного министерства, в основном занимаясь литературным трудом. В начале 1851 г. он оставил и эту службу, окончательно перейдя на положение неслужащего литератора. Жил он преимущественно в Петербурге и только летом выезжал в деревню или за границу.

Шумный успех его повести «Полинька Сакс», напечатанной в «Современнике» (1847, № 12), сразу принес ему известность. До 1856 г. он деятельно сотрудничал в этом журнале, являясь одним из главных его авторов в годы «мрачного семилетия». В 1856 г. Дружинин стал редактором «Библиотеки для чтения», которой, однако, не сумел обеспечить былую популярность, и

[1] Ист. вестн., 1884, т. 16, № 4, с. 34—55.



Александр Васильевич Дружинин

в 1861 г. в связи с ухудшением здоровья оставил журнал. В последние годы жизни он эпизодически сотрудничал в «Русском вестнике», «Искре», «Веке» и других столичных периодических изданиях. В 1859 г. по его инициативе было создано Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым — Литературный фонд.

В историю русской литературы Дружинин вошел главным образом как поборник «эстетической критики», или, как он называл ее, «артистической» теории «независимого и свободного творчества», противостоящего «дидактизму», т. е. злободневной общественной направленности литературы и искусства. И эта его позиция нередко заслоняет другие стороны творческой деятельности писателя, в частности, переводческую.[2]

---

[2] Библиографию литературы о Дружинине см.: до 1910 г. — в кн.: *Венгеров С. А.* Собр. соч. СПб., 1911, т. 5, с. 229—233; до 1959 г. — в кн.: История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962, с. 317—319. Из последующих работ отметим: *Демченко А. А.* Из истории полемики Н. Г. Чернышевского с А. В. Дружининым. — В кн.: Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и мате-

Популяризация и пропаганда английской литературы вообще занимали видное место в творчестве Дружинина. Среди современников он прослыл англоманом. «...Изучение британской словесности, особенно старой, — писал он, — освежает душу и наполняет голову бездной новых мыслей и незнакомой поэзии» (VI, 349).[3] И он считал своим долгом сделать эти духовные богатства достоянием своих соотечественников. Его историко-литературные этюды о Сэмюэле Джонсоне, Шеридане, Краббе, Вальтере Скотте и Теккерее, серия статей «Галерея замечательнейших романов», включавшая произведения Ричардсона, Голдсмита, Анны Радклиф, Шарлотты Бронте и Теккерея, многочисленные критические статьи и обзоры, посвященные современной английской литературе, хотя и носили компилятивный характер, но, написанные живо и занимательно, знакомили широкие круги русских читателей с духовной жизнью Англии. Закономерным было и обращение Дружинина к переводу Шекспира. Это произошло в то знаменательное время, когда после смерти Николая I, завершившей «мрачное семилетие», крупнейшие русские писатели — Тургенев, Гончаров, Лев Толстой, Островский, Григорович — группировались вокруг «Современника» и казалось, что в русской литературе наступила пора общего благоденствия и процветания. Сам Дружинин еще тесно связан с некрасовским журналом и, хотя уже взял на себя редактирование «Библиотеки для чтения», не сомневался, что теперь это будут «два журнала, живущих в согласии».[4]

Он находится в самом центре литературной жизни. «Надо вам знать, Иван Сергеевич, — сообщал Тургеневу Е. Я. Колбасин, — что Дружинин теперь звезда первой величины, всё вокруг его вертится...».[5] Сам он чувствует себя в расцвете творческих сил, прославленным литературным мэтром, и готов приветствовать и

риалы. Саратов, 1965, [вып.] 4, с. 83—92; *Карташова И. В.* А. В. Дружинин и И. С. Тургенев о романтическом начале в искусстве. — Учен. зап. Казанск. гос. ун-та, 1967, т. 127, кн. 2, с. 79—94; *Зельдович М. Г.* Неопубликованная статья А. В. Дружинина о Некрасове. — В кн.: Некрасовский сборник. Л., 1967, [вып.] 4, с. 241—266; Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 325—327 (автор — Е. И. Кийко); *Ямпольский И. Г.* Заметки о Чернышевском: (К полемике Н. Г. Чернышевского с А. В. Дружининым). — В кн.: Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1978, вып. 8, с. 230—238; *Мещеряков В. П.* Чернышевский, Дружинин и Григорович.— В кн.: Н. Г. Чернышевский: Эстетика, литература, критика. Л., 1979, с. 209—225; *Рябцева Т. Ф.* 1) А. В. Дружинин в «Современнике» начала 1850-х годов: («История одной картины»). — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1979, вып. 4, с. 137—143; 2) А. В. Дружинин — писатель: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 19 с.; *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. 269 с. (по указателю).

[3] Здесь и ниже в главе 7 ссылки в тексте с обозначением тома (римской цифрой) и страницы (арабской) соответствуют изданию: *Дружинин А. В.* Собр. соч. Ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1865—1867. Т. 1—8.

[4] ИРЛИ, 23171/CLXVIб.13 (письмо к М. Н. Лонгинову от 25 дек. 1855 г.).

[5] Тургенев и круг «Современника»: Неизданные материалы. 1847—1861. М.; Л., 1930, с. 299 (письмо от 2 дек. 1856 г.).

просвещать молодое поколение. И он принимается за перевод Шекспира именно для этого молодого поколения, которое, как он писал, «еще не вполне знакомо с чудесами мировой поэзии, которое знает Шекспира лишь понаслышке, которое <...> будет жить и действовать тогда, как мы состареемся и сойдем со сцены» (III, 14). Таким образом, первоначально обращение его к Шекспиру носило отчетливый культурно-просветительный характер.

До середины 50-х годов Дружинин мало интересовался Шекспиром. Попутные упоминания имени драматурга в его статьях предшествующих лет сравнительно редки, причем добавляемые определения — «великий», «необъятно великий», «гений разнообразнейший» и т. п. — весьма банальны. Он и сам признавался, что тогда еще «был холоден к автору „Отелло“» и «прикрывал свое равнодушие непомерно похвальными фразами» (VI, 347).[6] За углубленное изучение Шекспира Дружинин принялся в 1854 г. Но тут он с удивлением и даже огорчением обнаружил, что «вдохновеннейший из поэтов вселенной» ему попросту не нравится. В августе, прочтя в оригинале «Виндзорских кумушек», он писал в дневнике: «Из всех великих — Шекспир мне не дается, в том надо признаться с сокрушенным сердцем. О том, как мне претят его метафоры, я говорил где-то в печати и, если придется, готов опять говорить <...>. Шекспира я знаю уже как давно и чту его скорее головой, чем сердцем <...>. Лучшая из Шекспировых комедий едва заставила меня раза три-четыре улыбнуться при ее чтении! Из всего этого следует, что моя способность понимать поэзию не ладит с поэзией Шекспира».[7]

Нам уже приходилось отмечать, что эстетическое неприятие Шекспира было присуще в это время ряду русских писателей — поборников реализма нового типа, который утвердился в результате завоеваний «натуральной школы» с ее конкретным социальным осмыслением противоречий действительности, детальной и рационалистической разработкой психологических мотивировок, тщательным изображением прозаически обыденной внешней среды и своеобразным языковым аскетизмом, сложившимся в борьбе с ходульной риторикой эпигонов романтизма и казенным витийством официозной печати.[8] Приверженцами таких эстетических принципов, к числу которых принадлежали писатели разных общественных взглядов, в частности, Чернышевский, Л. Толстой, да и сам Дружинин, воспитанный под воздействием той же «натуральной школы», искусство Шекспира ощущалось как «ненатуральное». Метафорическая образность языка его героев, выражающая иной, поэтический строй мышления и метод

---

[6] Подробнее об отношении к Шекспиру Дружинина-критика см.: Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965, с. 423—426, 430—434.

[7] Запись от 13 авг. 1854 г. (цит. по: Шекспир и русская культура, с. 425).

[8] См.: *Левин Ю.* Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века. — Вопр. лит., 1968, № 8, с. 54—73.

типизации, казалась несовместимой с современной эстетикой, требующей изображать жизнь как она есть.

Однако при сходном восприятии шекспировского искусства эти литераторы открыто отзывались о нем по-разному, ибо тут уже вступали в силу различия в их общественной позиции. Непримиримый протестант Толстой громогласно заявлял, «что Шекспир — дюжинный писака и что наше удивление и восхищение Шекспиром не более, как желание не отставать от других и привычка повторять чужие мнения».[9] Впоследствии он обосновал свое отрицание в очерке «О Шекспире и о драме». Правда, это произошло спустя полвека, когда к эстетическому неприятию добавились иные мотивы, в том числе социальные. В 50-е годы выступить по этому поводу в печати Толстой еще не решался. Тогда один лишь Чернышевский отважился печатно утверждать, что мода эпохи «сделала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время», что он «реторичен и напыщен».[10] Напротив, консервативный Дружинин благоговейно принял ставшее уже традиционным преклонение перед английским драматургом. Его дневник показывает, как он упорно приучал себя к Шекспиру, буквально внушал себе восхищение перед ним.[11] Но, несмотря на все усилия, он в конце концов признал лишь ограниченное число произведений Шекспира, так и не смог привить себе вкус к комедиям, а относительно «Гамлета», например, считал, что там «напыщенность <...> бьет в глаза». Однако вслух он об этом, видимо, не заявлял. Более того, столкнувшись с толстовским отрицанием, он словно забыл свои сомнения и старался употребить все влияние, какое имел тогда на приехавшего в Петербург молодого писателя, чтобы убедить его в достоинствах шекспировской драматургии.

Стремление Дружинина приучить к Шекспиру себя, а затем Толстого было вызвано не только консервативным уважением к традиции, но и тем, что английский драматург, создатель «вечных» эстетических ценностей, должен был занять важное место в его «артистической» теории. Это же, видимо, побудило его приняться и за перевод шекспировских трагедий. Ранее он переводом не занимался: известны лишь два небольших стихотворения Байрона, переведенных им в первой половине 50-х годов.[12]

Первоначально Дружинин избрал для перевода «Короля Лира». Трагедия эта нравилась ему больше других, и он засви-

---

[9] *Назарьев В.* Жизнь и люди былого времени. — Ист. вестн., 1890, т. 42, № 11, с. 442.

[10] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. 2, с. 50, 51 («Эстетические отношения искусства к действительности»).

[11] См.: Шекспир и русская культура, с. 426; Вопр. лит., 1968, № 8, с. 65—66.

[12] To Mistress Augusta Leigh: (Из Байрона). — Современник, 1853, т. 37, № 1, отд. 1, с. 5—6; Из Байрона: (Стихи, написанные при получении известия о болезни леди Байрон). — Там же, 1854, т. 43, № 1, отд. 1, с. 11—12. — Оба перевода подписаны псевдонимом «Л.», а затем включены Гербелем в Собрание сочинений Дружинина (III, 591—594).

детельствовал, что читал «последние сцены Лира <...> с невольными криками изумления».[13] Предшествовавшие опыты русского ее перевода не могли его удовлетворить.

Помимо «Леара» Н. И. Гнедича,[14] весьма далекой от Шекспира переделки французской переделки Ж.-Ф. Дюсиса, существовал перевод В. А. Якимова,[15] очень точный, но страдавший буквализмом, совершенно непоэтичный, а зачастую просто невразумительный. Кроме того, с 1838 г. на русской сцене бытовал прозаический, сильно сокращенный и тяжеловесный перевод, сделанный известным трагиком В. А. Каратыгиным.[16] Недаром Белинский еще в 1840 г. писал о необходимости «перевести „Лира“, который опозорен на Руси переводом Якимова и переделкою Каратыгина».[17]

Принявшись переводить «Короля Лира» в конце ноября 1855 г., Дружинин работал с увлечением. Он даже отметил в своем дневнике, что встречал новый, 1856 год, «как следует честному российскому литератору, за работой. Переводил Короля Лира (сцены во время бури)».[18] С самого начала его работа была в центре внимания русских литераторов. Тут сказался и некоторый подъем интереса к Шекспиру в середине 50-х годов, и то кратковременное сплочение писателей, которое наблюдалось в 1855—1856 гг. В своем вступлении к «Королю Лиру» Дружинин с полным основанием мог писать о «радушном содействии» его работе со стороны товарищей по литературе. «Сцена за сценой была нами читана в обществах лиц, имеющих почетный голос во всяком литературном деле; каждый сомнительный оборот обсуживался тщательно; стихи неверные или неудачные изменялись общими силами; на многие меткие и поэтические обороты перевода можно указать, как на светлые места труда, принадлежащие не нам, а лицам, более нас сведущим в деле русской поэзии» (III, 12). Из дневника Дружинина мы узнаем, что этими лицами, слушавшими и обсуждавшими его перевод, были: Тургенев, Некрасов, Л. Толстой, Гончаров, Григорович, Боткин, Анненков, Фет, Майков, Михайлов, Полонский и Панаев.

Во второй половине мая 1856 г. перевод был закончен. В мае—июне Дружинин написал к нему вступительный этюд, где изложил свои переводческие принципы и взгляд на трагедию. В переводческих принципах Дружинин, как и Введенский, опи-

---

[13] Запись в дневнике от 28 авг. 1854 г. (цит. по: Шекспир и русская культура, с. 476).

[14] *Н. Г.* [*Гнедич Н. И.*] Леар: Трагедия в пяти действиях, взятая из творений Шекспира. СПб., 1808. IV, 103 с.

[15] Король Лир: Трагедия в пяти действиях. Соч. Шекспира. Перевел с англ. В. Якимов. СПб., 1833. VI, 253 с.

[16] Перевод не издан; см. описание рукописи: *Булгаков А. С.* Раннее знакомство с Шекспиром в России. — В кн.: Театральное наследие. Л., 1934, сб. 1, с. 110—117.

[17] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956, т. 11, с. 578 (письмо к В. П. Боткину от 11 дек. 1840 г.).

[18] Цит. по: Шекспир и русская культура, с. 476.

рался на теоретические воззрения Белинского, изложенные в статье о «Гамлете» в переводе Н. Полевого. Он даже прямо ссылался на критика, хотя и не называл его по имени (видимо, по цензурным условиям). «Много лет тому назад, — писал Дружинин, — один из лучших наших критиков <...> разделил все переводы замечательных поэтических произведений на два отдела. К первому должны были относиться переводы буквальные, точные, подстрочно близкие к подлиннику, ко второму же — те труды, в которых переводчик, по необходимости жертвуя буквальной полнотою и верностью, более всего старается воссоздать на своем родном языке ту поэзию, которая поразила его в переводимом творении» (III, 3).

Свой перевод Дружинин, следуя терминологии Белинского, называл «поэтическим», однако вкладывал в этот термин несколько иной смысл. Перед его глазами был уже пример русских переводчиков Шекспира 1840-х гг.: А. И. Кронеберга («Макбет», «Гамлет», «Двенадцатая ночь», «Много шуму из ничего»), Н. М. Сатина («Буря», «Сон в Иванову ночь»), М. Н. Каткова («Ромео и Юлия»). Стремясь преодолеть противоречие поэтичности и точности перевода, они стихийно приходили к компромиссу, суть которого состояла в том, что для достижения гладкости и легкости стиха язык Шекспира упрощался: необычные, сложные или иррациональные образы подменялись более привычными или вообще устранялись. Перевод стал легко читаться, он был написан живой разговорной речью, и эта речь строилась не на произвольных отсебятинах, как у Полевого, а лишь на облегчении шекспировского текста, приближении его к пониманию публики.

Дружинин, в сущности, подвел теоретическую базу под эту практику. Во главу угла он поставил вопрос об объективном различии в стилистических системах разных языков. «Всякий народ, — подчеркивал он, — выражается по-своему <...>, и разность в духе каждого языка делает слияние поэзии с безукоризненной точностью перевода делом решительно невозможным» (III, 3). Эти различия Дружинин стремился объяснить исторически, видел их «в разности народных преданий, народного развития, народного слова и народной поэзии» (III, 5). Он утверждал, что «Шекспир писал в то время, когда английский язык <...> был обезображен преднамеренной напыщенностью и картинной метафоричностью слога», и с тех пор «старый эвфуизм, времен елисаветинских, перешедший чрез горнило Шекспирова гения, живет в словесности Шекспировой родины» (III, 5). Напротив, «по национальному развитию своему, по своей врожденной зоркости и насмешливости <...> всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистого слова» (III, 8). Тем самым обосновывался переводческий принцип: «Решаясь на поэтический перевод „Короля Лира“, мы оставили всякое преувеличенное благоговение к букве оригинала. Метафоры и обороты, несовместные с духом русского языка, мы смягчали или исключали вовсе <...>.

Твердо веря, что поэзия Шекспира, несмотря на честный труд множества переводчиков, до сих пор еще не понята у нас как следует, мы прилагали все наши силы к разъяснению и упрощению этой поэзии» (III, 4).

Конечно, Дружинин ошибался, когда считал метафорическую образность Шекспира внешним элементом, который может быть устранен без существенного ущерба для целого. Но такой взгляд был распространен в XIX в. (Открытие поэтической сущности шекспировского метафоризма принадлежало XX веку). В переводческих установках Дружинина принципиально важным было требование, чтобы перевод производил *то же впечатление* на русского читателя, что и оригинал — на английского. Он стремился передавать необычные обороты так, как, по его мнению, «мог бы сказать их русский современный поэт, поставленный в необходимость выразить на своем языке то, что говорят на своем Шекспировы герои» (III, 13).

Переводческие принципы Дружинина с их элементами сопоставительной стилистики, объясняемой исторически, и стремлением к адекватности выражения соответствовали, как и у Введенского, раннему этапу реалистического перевода, который в известной мере был адаптивным.[19] Показателен демократизм этих принципов. Дружинин специально подчеркивал: «Передавая вдохновенные слова вдохновеннейшего из поэтов вселенной, мы старались, чтобы слова эти сделались доступны всем русским читателям без различия пола, возраста и развития <...>. Мы стремились к тому, чтобы перевод наш не утомил самого неразвитого читателя, не поразил ни одного человека, воспитанного на простой русской речи» (III, 4). Этот демократизм, правда, имел у Дружинина и оборотную сторону, ибо с помощью «общедоступного» Шекспира, как и других «мировых гениев», он рассчитывал отвлечь читателей от злободневной «дидактической» литературы, создать «противовесие реализму в искусстве». (VII, 444).

Переводческая концепция Дружинина вобрала в себя опыт переводчиков — его предшественников. И в свою очередь ею руководствовались многие из переводчиков Шекспира 60-х и последующих годов. Аполлон Григорьев, переведший «Сон в летнюю ночь», во вступлении к переводу специально подчеркивал свою солидарность с Дружининым, присущую им обоим «одинаковость взгляда на способ усвоения Шекспира русской литературе, одинаковость стремления передавать запах и цвет, а не букву подлинника».[20]

На переводческие принципы Дружинина, хотя и не ссылаясь на него, опирался А. Л. Соколовский, переводивший Шекспира начиная с 1860-х годов и выпустивший в 1894—1898 гг. полное 8-томное собрание его произведений в собственном переводе. Соколовский тоже писал о различии в историческом развитии язы-

---

[19] См. выше, с. 127—128.

[20] Библиотека для чтения, 1857, т. 144, № 8, отд. 1, с. 182.

ков, о невозможности прямой передачи шекспировских образных выражений, о бесплодности буквальных подстрочников, о необходимости создания «поэтического перевода», предназначенного для людей, не владеющих языком подлинника. Он подчеркивал, что отказался от буквального перевода главным образом «ради передачи духа переводимых выражений в таком виде, чтоб чтение перевода вызывало в душе читателя именно те образы и чувства, какие вызывает подлинник». Поэтому, передавая речь того или иного шекспировского действующего лица, он стремился, «строго оберегая малейшие оттенки мысли подлинника, подыскать такие подходящие выражения, какими то лицо, находясь в данном положении, высказало бы свою мысль и чувство по-русски».[21] Здесь мы не касаемся вопроса, насколько эти принципы воплотились в собственных переводах Соколовского невысокого поэтического уровня.[22] Но совершенно очевидна реалистическая сущность самих принципов, идущая от Дружинина.

Следует добавить, что Дружинин, также следуя мыслям Белинского, считал адаптированный «поэтический перевод» явлением временным, вынужденным и обосновывал такую точку зрения опять-таки исторически, устанавливая зависимость принципов перевода от развития языка, литературы и общего состояния культуры. Уже в 1858 г. в предисловии к следующему своему переводу из Шекспира — трагедии «Кориолан» — он писал: «Признавая вполне, что в настоящее время, при настоящем положении русского языка и малом знакомстве нашей публики с Шекспиром, буквальный перевод некоторых Шекспировых фраз положительно невозможен, — мы этим никак не хотим сказать, чтоб *он был невозможен и на будущее время*. Несколько лишних десятилетий, без сомнения, подвинут дело лучше всяких усилий со стороны переводчиков: в этот период времени русский язык обогатится, установится и приобретет бо́льшую гибкость, а между тем изучение Шекспира у нас подвинется, и трагедии великого человека будут делаться знакомее и знакомее русским людям. Привычка к шекспировским особенностям облегчит дело сближения...» (III, 179).

При всей ограниченности переводческих установок Дружинина с современной точки зрения, они были закономерны и оправданны для своего времени. Дружинин, в сущности, старался «согласить» Шекспира с реализмом XIX в. И хотя в его переводе «Король Лир» вышел несколько обедненным, но только благодаря этому талантливому переводу, выполненному с большим художественным мастерством, великая шекспировская трагедия утвердилась в русской литературе и на русской сцене. Ни одному

[21] Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. СПб., 1894, т. 1, с. 96—103. — На зависимость принципов перевода Соколовского от Дружинина указывал еще основоположник русского шекспироведения Н. И. Стороженко (см.: Четырнадцатое присуждение премий им. А. С. Пушкина 1901 года. СПб., 1903, с. 20).

[22] См.: Шекспир и русская культура, с. 558—559.

русскому переводчику до Дружинина не удавалось создать такого интонационного многообразия, какое отличает у него роль самого короля. Вот Лир в бурю, сам познав страдание, размышляет над горестями «меньших братий»:

Вы бедные, нагие несчастливцы <...>
Как вы перенесете ночь такую,
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
Об этом думал я!

(III, 112)

Вот безумный Лир на вопрос слепого Глостера: «Неужли здесь король?» — вспоминает о своем сане и отвечает величественно:

Король! король от головы до ног!
Гляди, как дрожь рабов моих колотит,
Когда гляжу на них я. Человека
Я этого прощаю: он невинен.

(III, 143)

Вот он, плененный, говорит с Корделией, и в его словах звучат нежность и смирение:

...скорей уйдем в темницу!
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке.
Когда запросишь ты, чтоб я тебя
Благословил, я сам, склонив колени,
Прощенья буду у тебя просить!

(III, 159)

И вот, наконец, его отчаяние над трупом убитой дочери:

О, войте! войте! войте! вы из камня —
Из камня, люди! Если б я имел
И столько глаз и столько языков,
От слез моих и стонов свод небесный
Распался бы! Она навек заснула!

(III, 169)

Во вступлении к «Королю Лиру» Дружинин писал о трех практических задачах, стоявших перед ним. Первая, просветительная, — «помочь читателю уразуметь и оценить все великое произведение, нами избранное, в его общей драматической сложности» (III, 9) — решалась с помощью содержавшегося далее аналитического очерка характеров трагедии (см. III, 15—52). Вторая задача касалась уже собственно перевода, она состояла в сокращении «тех частностей драмы, которые или без нужды замедляли ее течение или, по своей резкости, не годились для читателя наших понятий» (III, 9). Дружинин произвел более ста изъятий объемом от двух-трех слов до десятка строк. Правда, он заверял читателей, что при этом не коснулся «ни до

одной сколько-нибудь важной подробности» (III, 10), но это не совсем справедливо. Чуть не вдвое была сокращена роль шута. Считая, что образ этот «не есть целое поэтическое создание», что «речи его однообразны и часто натянуты, его остроты унылы и грубы, песни его иногда непонятны, иногда неблагопристойны без всякой надобности» (III, 30), Дружинин выбросил многие реплики шута и бо́льшую часть его песен. Такому же сокращению подверглась роль Эдгара в III действии, когда он, прячась от отца, выдает себя за сумасшедшего Тома. Дружинин объяснял эти изъятия тем, что часть реплик шута и Эдгара «замедляет действие и, без нужды склоняя его (читателя. — *Ю. Л.*) к рассуждению о том, что в пьесе высказывается запутанным, непонятным образом, не награждает его за эти неудобства никаким наслаждением» (III, 11). Разумеется, изымались также все места, казавшиеся переводчику непристойными: скабрезные шутки Глостера в разговоре с Кентом о незаконном происхождении Эдмунда (д. I, сц. 1), и рассуждение самого Эдмунда о своем рождении (д. I, сц. 2), и монолог Лира о прелюбодеянии (д. IV, сц. 6), и многие из бранных эпитетов, которыми щедро награждают друг друга шекспировские герои. Наконец, были изъяты и имена собственные, непонятные читателю или зрителю без комментария, например, прозвища злых духов, которых называет Том-Эдгар: Флибертижибет, Смолкин, Модо, Маху, Фратеретто (д. III, сц. 4, 6).

Последовательному упрощению и сглаживанию подвергся образный метафорический стиль Шекспира. В этом Дружинин видел третью свою задачу, которую определял как «установление отношений наших к языку оригинала в тех отрывках и оборотах, которые, по чрезмерной своей цветистости или метафоричности, не ладили с духом языка русского» (III, 9). Он так разъяснял свою позицию: «По нашим понятиям мы не могли сравнивать выколотые глаза Глостера с *окровавленными кольцами, из которых вынуты драгоценные каменья* (!). Мы не могли допустить в русский язык прилагательного *собачесердый*, не имели возможности уподоблять плачущие глаза *лейкам для поливания цветов*. Сказать, что *самоубийство есть расхищение жизненной сокровищницы* <...> *что людская пышность должна принимать лекарство*, по нашим убеждениям значило вводить в русскую поэзию чуждый нам эвфуизм, результатом которого читатель получит <...> неуважение к Шекспиру. Но смягчить все эти странные обороты, приладить их по возможности к простоте русской речи мы могли и имели право» (III, 13).

Вот пара примеров дружининского «прилаживания» метафор Шекспира к русскому разговорному языку середины XIX в.

Шекспир: «Take physic, pomp» (III, 4, 33[23] — «Принимай лекарство, пышность»).

[23] Здесь и далее во всех главах тройные цифровые ссылки при цитатах из Шекспира обозначают соответственно действие, сцену и строку или строки цитируемой пьесы.

Дружинин: «Учись, богач» (III, 112).
Шекспир:

Why this would make a man a man of salt,
To use his eyes for garden water-pots,
Ay, and laying autumn's dust.

(IV, 6, 200—202)

(«Ведь это превратило бы человека в человека из соли, который применил бы глаза как садовые лейки и прибивал ими осеннюю пыль»).

Дружинин:

Мне тяжко. Солоно от слез. Могу я
Цветы слезами поливать из глаз
И пыльную смочить дорогу

(III, 146)

Выше мы упоминали очерк Толстого «О Шекспире и о драме». Как известно, в очерке содержится тенденциозный разбор «Короля Лира», имеющий целью доказать нелепость и неестественность шекспировской трагедии. В частности, Толстой утверждал, что все действующие лица говорят «всегда одним и тем же шекспировским вычурным, неестественным языком», и продолжал: «Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море <...>, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т. п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира».[24]

Нетрудно заметить определенное соответствие между этим осуждением шекспировского языка и приведенным выше суждением Дружинина. И показательно, что, «прилаживая» свой перевод к «простоте русской речи», Дружинин исключал или переделывал многие выражения, которые возмущали Толстого. Так, например, о сцене Лира и Гонерильи (д. I, сц. 4) Толстой писал, что слова короля, проклинающего дочь, «могли бы быть трогательны», если бы они не терялись «среди длинных высокопарных речей, которые, не переставая, совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то *туманы и бури* на голову дочери, то желает, чтобы проклятья *пронзили все ее чувства*, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их с тем, чтобы они *солеными слезами пропитали глину*, и т. п.».[25] В переводе Дружинина все выделенные нами выражения исчезли; речь Лира приблизилась к языку реализма XIX в.

Погибель,
Проклятье на тебя! Отца проклятье
Пусть целым рядом язв неизлечимых

---

[24] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1950, т. 35, с. 239.
[25] Там же, с. 223 (здесь и ниже курсив в цитатах мой. — *Ю. Л.*).

Тебя покроет! Старые глаза,
Вы, глупые глаза, не смейте плакать;
Я вырву вас, я брошу вас на землю!

(III, 78; ср. I, 4, 323—328)

Точно так же Толстой считал, что в сцене с Реганой (д. II, сц. 4) «чрезвычайно трогательны были бы колебания Лира между гордостью, гневом и надеждой на уступки дочери, если бы они не были испорчены теми многословными нелепостями, которые произносит Лир о том, что он *развелся бы с мертвой матерью* Реганы, если бы Регана не была ему рада...».[26] У Дружинина:

Когда б
Ты не была мне рада, *оскорбленье*
Я б гробу матери твоей нанес,
Как гробу непотребной твари.

(III, 98—99; ср. II, 4, 132—134)

Число подобных примеров нетрудно увеличить, хотя, разумеется, полного соответствия между очерком и переводом нет и быть не может: если бы Дружинин разделял вполне отношение Толстого к трагедии, он не брался бы ее переводить.

Толстой, конечно, хорошо знал дружининский перевод, который создавался буквально на его глазах в пору дружеского общения обоих писателей.[27] Возможно, какие-то воспоминания о чтениях перевода в кругу литераторов, о спорах по поводу передачи сложных мест текста, по поводу купюр и т. п. присутствовали в сознании Толстого, когда он писал свой очерк. Однако основной причиной соответствий были не эти воспоминания, а сходство художественных вкусов обоих писателей.

Несомненно, что многие из замен, подобных указанным, были неизбежны во времена Дружинина. И все же систематически проводимые упрощения поэтического языка обедняли образную систему Шекспира, сглаживали ее многоплановость. Например, в начале последней сцены трагедии Эдмунд приказывает офицеру идти в тюрьму, где заточены Лир и Корделия, и исполнить то, что сказано в записке, которую он ему вручает (в записке приказ повесить пленников). У Шекспира офицер отвечает: «I cannot draw a cart nor eat dried oats; If it be man's work I will do it» (V, 3, 39—40). В своем пересказе Толстой привел ответ без пояснений, как он делал, когда считал, что нелепость шекспировского текста ясна сама собой: «Капитан говорит, что он не может возить возов, не может есть сухой овес, но может сделать все, что делают люди».[28] У Дружинина: «Все, что можно сделать, /Я выполню по мере сил моих» (III, 160) — и внутренний

---

[26] Там же, с. 226.

[27] См.: *Чуковский К.* Дружинин и Лев Толстой. — В кн.: *Чуковский К.* Люди и книги. 2-е изд. М., 1960, с. 44—97.

[28] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 35, с. 234.

смысл ответа этого наемника, способного на любую гнусность, на любой скотский поступок, в переводе исчез.

В переводе Дружинина есть и отклонения от оригинала, стилистические сдвиги, связанные с интерпретацией шекспировских образов. Так, согласно его представлению, Лир — «истинный король древней Британии», по природе своей полный «любви, правосудия, мудрости», воплощение «истинного величия», но он испорчен «безграничной гордостью», которая развилась вследствие «постоянных удач и всеобщего раболепства». «Смирить его может только перст божий», и вся трагедия есть не что иное, «как один великий урок, данный мудрым промыслом человеку сильнейшему между всеми смертными» (III, 15). И на протяжении всей трагедии переводчик почти неуловимо усиливал гордыню короля. Если Лир Шекспира, оскорбленный наглостью дворецкого Освальда, говорит ему: «Do you bandy looks with me, you rascal?» (I, 4, 92 — «Ты еще переглядываешься со мною, негодяй?»), то дружининский король, привыкший к раболепству, кричит: «*Ты смеешь глядеть мне в глаза*, бездельник!» (III, 73). Точно так же безумный Лир вместо: «When I do stare, see how the subject quakes» (IV, 6, 111 — «Смотри, как трясется подданный, когда я гляжу») — восклицает в переводе: «Гляди, *как дрожь рабов моих колотит*, /Когда гляжу на них я» (III, 143), и т. д.

С другой стороны, идеей покорности судьбе проникнуты в переводе заключительные слова герцога Альбанского:

Смиримся же пред тяжкою годиной;
Без ропота дадим мы волю сердцу.
Всех больше вынес старец, нам же всем
Не видеть стольких лет и столько горя.
(III, 172; ср. V, 3, 325—328)

Между тем в оригинале нет ни смирения, ни безропотности.

Социальные взгляды Дружинина особенно отразились в трактовке образа графа Кента, верного, хотя и нелицеприятного слуги Лира, который вызывал у Дружинина беспредельное восхищение. «...Никогда, через тысячи поколений, еще не родившихся, не умрет поэтический образ Шекспирова Кента, сияющий образ преданного слуги, великого верноподданного!» (III, 40), — умилялся он. И в переводе преданность Кента своему королю и господину слегка и в то же время последовательно акцентировалась. «Честный раб» — называет себя в первой же сцене дружининский Кент (III, 58), хотя в оригинале подобных слов нет. Когда Лир посылал неузнанного Кента с письмом к Глостеру, у Шекспира переодетый слугою граф отвечал просто: «I will not sleep, my lord, till I have delivered your letter» (I, 5, 6—7 — «Не усну, милорд, пока не вручу вашего письма»). Дружинину такой ответ показался слишком сухим, и его Кент говорит: «Не усну, пока не *исполню воли вашего величества»* (III, 80). Верноподданнические чувства усиливались и в речах других персонажей.

Мы привели в пример наиболее резкие отклонения. В большинстве же своем они слабее и вообще малочисленны. Переводчик сознательно стремился воссоздать истинный смысл шекспировской трагедии. И все же его общественные воззрения, симпатии и антипатии проникали в перевод.

Переведенный «Король Лир» вместе со вступительным этюдом был напечатан в «Современнике» и затем вышел отдельным изданием.[29] Некрасов высоко ценил перевод и причислял его к важнейшим публикациям журнала этого времени наряду с «Юностью» Толстого и «Фаустом» Тургенева.[30] Еще до опубликования «Короля Лира» он сообщал о нем читателям «Современника», утверждая, что «такого перевода творений Шекспира еще не было на русском языке», что «все лучшие качества» Дружинина «полно и прекрасно выразились в этом труде, выполненном с любовию вследствие увлечения великим писателем и долговременного изучения его творений».[31]

Вообще виднейшие русские литераторы одобряли перевод самым горячим образом, ибо он соответствовал художественным вкусам эпохи. Тургенев, Островский, Боткин, А. Григорьев выражали в письмах свое восхищение.[32] Даже Н. Г. Чернышевский, крайне скупой на похвалы, писал Некрасову: «Перевод действительно хорош».[33]

Однако в печати перевод вызвал отрицательные отзывы, которые были явно инспирированы, так как появились в изданиях, враждебных «Современнику» и его союзу с «Библиотекой для чтения». Так, в «Сыне отечества», издававшемся А. В. Старчевским, в анонимном «Обзоре литературных журналов», автором которого был В. Р. Зотов, Дружинин демагогически уличался в неуважении к читателям, в неверии в их способность понять шекспировские метафоры. Зотов обвинял его в «желании переделать Шекспира, а не перевести» и даже сомневался, что он превзошел Каратыгина.[34] Пасквильный разбор перевода напечатал в «Санкт-Петербургских ведомостях» постоянный враг «Современника» А. А. Краевский. Рецензент, подписавшийся П. Б.,[35] заявлял, что новый перевод «Короля Лира» излишен, иронизировал над связями Дружинина с «Современником», которые будто бы помогли ему напечатать «залежавшийся <...> труд в виде дружеского сюрприза», отрицал законность его перевод-

---

[29] Король Лир: Трагедия в пяти действиях Шекспира. Перевод А. Дружинина. — Современник, 1856, т. 60, № 12, отд. 1, с. 167—342; Отд. изд. — СПб., 1857. 176 с.

[30] См. его письмо к Л. Н. Толстому от 22 июля 1856 г. (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 10, с. 283).

[31] Там же, т. 9, с. 285.

[32] См.: Шекспир и русская культура, с. 484.

[33] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. 14, с. 329 (письмо от 5 дек. 1856 г.).

[34] Сын отечества, 1857, № 2, с. 43—44.

[35] По-видимому, П. Е. Басистов, педагог и критик, сотрудничавший в изданиях Краевского.

ческих принципов, а в конце утверждал, что он создал лишь «перифраз» перевода Якимова.[36]

Такая организованная травля возмутила многих литераторов. «Мы все глубоко были возмущены подлостью литературного рынка <...> — писал Дружинину А. Григорьев. — Глубиною невежества, дешевого педантизма и достойной ёрников продажей литературного мнения отличались отзывы о *первом* по поэтическому пониманию переводе Шекспира».[37]

После «Короля Лира» Дружинин, по-видимому, уже в августе или сентябре 1856 г. принялся за «Кориолана». Работа над переводом, однако, затянулась. Только 10 августа 1858 г. Дружинин писал своему приятелю Н. П. Евфанову: «...обработал окончательно Кориолана Шекспира, которого начал переводить тому уже два года. Если не ошибаюсь, перевод вышел еще рельефнее, чем перевод Лира: я набил руку на белом стихе и сверх того приобрел больше навыка в уразумении Шекспира».[38]

В предисловии к переводу Дружинин указывал, что после «Короля Лира» его «взгляд <...> на задачу переводчика не понес никаких изменений» (III, 177). Он так же производил некоторые сокращения текста, хотя и в меньшем объеме, чем в предыдущем переводе, так же упрощал и сглаживал сложные шекспировские метафоры. Однако он все же сделал шаг в направлении к более точному переводу: переводил сложные обороты и метафоры в двух вариантах — смягченных и буквальных; последние прилагались в конце пьесы, чтобы читатели могли составить более точное представление о слоге Шекспира. Ограничимся одним примером.

Основной текст:

Кориолан

Жена моя идет сюда! за нею
Та женщина, которая меня
Родила в свет, и за руку она
Ведет младенца-внука!
(III, 300)

Буквальный перевод:

Жена моя идет сюда, за нею
Та форма благородная, в которой
Сложилось это тело, и ведет
Она младенца-внука.[39]
(III, 324)

---

[36] СПб. ведомости, 1857, 18 янв., № 15, с. 69—70.

[37] Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948, с. 105 (письмо от 22 февр. 1857 г.).

[38] Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, с. 552—553.

[39] В оригинале:

My wife comes foremost; then the honour'd mould
Wherein this trunk was fram'd, and in her hand
The grandchild to her blood.
(V, 3, 22—24)

Следует, однако, учесть, что выбор пьесы был продиктован не общекультурными (как при переводе «Короля Лира»), но совершенно определенными политическими мотивами. Из всех произведений Шекспира «Кориолан» легче всего поддается антидемократической интерпретации. А к середине 1856 г., несмотря на внешний мир, уже ясно определилась непримиримая вражда между революционными демократами и либералами, и распри полководца Кориолана с непокорными плебеями вдруг приобрели остро злободневный смысл. Своим переводом Дружинин хотел свести счеты с Чернышевским и его сторонниками и, передавая на русский язык гневные диатрибы римского патриция против народовластия, он вкладывал в них все озлобление русского консерватора против растущей молодой демократии.

«Кориолан» был напечатан в «Библиотеке для чтения».[40] В предисловии Дружинин, говоря о переводческих принципах, не дал своего истолкования трагедии, возможно, не решился. Никаких откликов на перевод в печати не последовало. По-видимому, выступление Дружинина было признано настолько несвоевременным и политически бестактным, что все стороны решили просто обойти его молчанием.

Последующие переводы Дружинина уже не носили такого острополитического характера. Он вернулся к пропаганде творчества Шекспира вообще: в 1859 г. принялся за «Ричарда III», которого перевел за полгода. В этой политической трагедии страсти, обуревающие героев, не соотносились прямо с конкретной борьбой периода революционной ситуации. В 1860 г. несколько сцен были напечатаны в «Современнике».[41] «...Более поэтического перевода еще не бывало по-русски...» — указывалось в редакционном примечании. А в 1862 г. в приложении к тому же журналу был опубликован полный перевод со вступительной статьей переводчика.[42] Переводческая манера Дружинина постепенно эволюционировала, все больше приближаясь к точному переводу. Он сам указывал: «В „Ричарде III" мы тоже останавливались перед странностью некоторых чересчур метафорических отрывков и переводили их без смягчения» (III, 352).

Последний перевод Дружинина «Жизнь и смерть короля Джона» также появился в «Современнике», но уже после смерти переводчика.[43]

Переводы Дружинина вместе с переводами А. И. Кронеберга, Н. М. Сатина, П. И. Вейнберга составили основу того канониче-

---

[40] Кориолан: Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира. Перевод с англ. А. В. Дружинина. — Библиотека для чтения, 1858, т. 152, № 12, отд. 1, с. 1—151.

[41] Современник, 1860, т. 79, № 2, отд. 1, с. 623—656.

[42] Король Ричард Третий: Драма Шекспира. Перевод А. Дружинина. — Современник, 1862, т. 93, № 5, Приложение. 170 с.

[43] Жизнь и смерть короля Джона: Драма В. Шекспира. Перевод с англ. А. В. Дружинина. — Современник, 1865, т. 109, № 7, отд. 1, с. 69—162.

ского русского Шекспира, который был создан в XIX в. и сохранял свое значение до 30-х годов XX в. Дружининские переводы издавались отдельно («Король Лир», «Кориолан») и включались в различные русские собрания произведений Шекспира. Нельзя считать случайным тот факт, что все эти переводы (кроме «Кориолана») впервые появились в органе революционных демократов «Современнике», где они печатались даже в 60-е годы, когда враждебность Дружинина к демократическому направлению русской литературы была совершенно очевидна. Непримиримое отношение Некрасова к эстетическим и политическим взглядам Дружинина хорошо известно. Но, рачительно заботясь о процветании отечественной культуры, он считал, что та объективная польза, которую Дружинин может принести в качестве переводчика и знатока Шекспира, не должна оставаться втуне. И Некрасов не только печатал дружининские переводы, но и предложил ему в 1862 г. взять на себя редактирование собрания драматических произведений Шекспира. Дружинин ответил согласием, но преждевременная смерть не дала ему осуществить этот труд, и издание было подготовлено Н. В. Гербелем.

К. И. Чуковский в статье 1928 г. утверждал: «...дружининские переводы Шекспира и посейчас остаются непревзойденными во многих отношениях».[44] Прошло еще два десятилетия, в течение которых «Короля Лира» перевели заново М. А. Кузмин (1934) и Т. Л. Щепкина-Куперник (1937). И тем не менее Б. Л. Пастернак, сам принявшийся за перевод этой трагедии, писал в 1947 г., что «великолепный дружининский Лир, так глубоко вошедший в русское сознание, около века шедший на сцене и пр. и пр., есть единственный *подлинный* русский Лир, с правами непререкаемости, как у оригинала».[45]

---

[44] *Чуковский К. И.* Люди и книги, с. 64.

[45] Мастерство перевода. 1969. М., 1970, сб. 6, с. 362 (письмо к М. М. Морозову от 30 сент. 1947 г.).

8

Н. В. Гербель

В истории русской литературы середина XIX в. была временем необычайного усиления переводческой деятельности. Социальные перемены в стране, возникновение разночинной интеллигенции, стремившейся овладеть мировой культурой и значительно расширившей круг читающей публики, лежали в основе этого процесса. Когда в 1852 г. великосветская поэтесса графиня Ростопчина обвиняла «молодое поколение» в том, что им

Отвергнут блеск имен великих! —
Прочь, Данте, Байрон и Омир!..[1]

ей ответил в «Современнике» Новый поэт (И. И. Панаев), заявивший: «...мы, сыны прозы и дети этого положительного века, никогда не думали отвергать истинной поэзии <...> для нас дороги не только имена Омира, Данте, Сервантеса, Шекспира, Байрона, Вальтер-Скотта, Гете, Шиллера, Державина, Пушкина, — имена всех великих и истинных поэтов, но даже и тех, в которых поэзия не проявлялась так могущественно, в чьих созданиях вспыхивали хоть только искры ее».[2] И как бы в подтверждение этих слов в 50—60-е годы разворачивается деятельность Н. В. Гербеля по составлению и изданию переводных собраний сочинений величайших поэтов мира.

Николай Васильевич Гербель,[3] потомок швейцарского архитек-

---

[1] *Ростопчина Е.* Ода к поэзии. Анахронизм. — Москвитянин, 1852, ч. 6, № 21, нояб., кн. 1, с. 5.

[2] Современник, 1852, т. 36, № 12, отд. 6, с. 271.

[3] См. о нем: Автобиография Н. В. Гербеля. М., 1915. 18 с.; *Полевой П.* Н. В. Гербель. — В кн.: Гимназия высших наук и Лицей кн. Безбородко. 2-е изд. СПб., 1881, с. 344—356; *Невзоров Н.* Памяти Николая Васильевича Гербеля. Казань, 1883. 5 с.; *Фирсов А. И.* В усадьбе Н. В. Гербеля. — Ист. вестн., 1903, т. 93, № 8, с. 516—525; *Ельницкий А. Е.* Гербель, Николай Васильевич. — В кн.: Русский биографический словарь: Гааг—Гербель. М., 1914, с. 486—492; *Левин Ю. Д.* Н. В. Гербель и его антология «Поэзия славян». — В кн.: Славянские литературные связи. Л., 1968, с. 95—123; *Тарасенко И. Н., Хохлачев В. В.* Издательская деятельность Н. В. Гербеля: (Из истории идейного книжного дела 50—70-х годов XIX в.). — Книга, М., 1974, сб. 28, с. 98—120; *Engel-Braunschmidt A.* Deutsche Dichter in Russland



Николай Васильевич Гербель

тора Николауса-Фридриха Гербеля (Härbel), приехавшего в Петербург по вызову Петра I и поступившего на русскую службу в 1719 г.,[4] сын генерал-лейтенанта артиллерии, родился 26 ноября 1827 г. в Твери. Образование он получил в благородном пансионе при 1-й киевской гимназии и затем, с 1844 г., в Лицее кн. Безбородко в Нежине, который окончил в 1847 г. Здесь он написал диссертацию «Подробный разбор словесных произведений Сумарокова и Ломоносова и общее заключение о характере и состоянии русской словесности от Петра Великого до Екатерины II», за что был награжден серебряной медалью.

im 19. Jahrhundert: N. V. Gerbel's «Deutsche Dichter in Biographien und Proben» als Zentrum der Kenntnis und Verbreitung deutscher Dichtung. München, 1973. 362 S.

[4] См. о нем: *Грабарь И.* Архитекторы-иностранцы при Петре Великом. — Старые годы, 1911, июль—сент., с. 137—138. — См. также письмо Н. В. Гербеля к П. П. Пекарскому от 30 янв. 1861 г. (ГПБ, ф. 568, № 195).

К пребыванию в лицее относятся первые поэтические опыты Гербеля. Он вспоминал впоследствии: «В это время в Лицее веял литературный дух. Всё — писало прозой и стихами и мечтало об авторской славе, чему не мало способствовало добродушное удивление товарищей, видевших в авторах будущих Пушкиных и Гоголей».[5] Направление лицейской поэзии было преимущественно сатирическое, и Гербель написал немало стихов, «воспевавших геройские похождения студентов».[6] В 1846 г. ему удалось впервые напечататься: в «Библиотеке для чтения» появилось его стихотворение «Бокал», изобилующее штампами романтической поэзии:

Один я сидел. На столе предо мною
 Стоял недопитый бокал
И, пенясь, своею чудной игрою
 Мечту за мечтой навевал.
Душа утопала в волшебном сиянье,
 Стремилась в неведомый мир,
И будто в хаосе времен мирозданья
 Носилась, пронзая эфир...[7]
  и т. д.

После окончания лицея Гербель в 1848 г. определился юнкером в Изюмский гусарский полк. В следующем году он был произведен в корнеты и участвовал вместе с полком в венгерской кампании. В 1851 г. его прикомандировали к расположенному в Петербурге лейб-гвардии Уланскому полку, а год спустя перевели в этот полк.

После переезда в Петербург Гербель смог заняться литературой, сочетая эти занятия с военной службой. Он сближается с кругом «Современника»; И. И. Панаев покровительствует начинающему поэту.[8] Литературная деятельность его в это время разнородна. Он публикует статьи об истории Изюмского полка, составившие в итоге книгу «Изюмский слободской казачий полк. 1651—1765» (СПб., 1852). В «Современнике», «Отечественных записках», «Библиотеке для чтения» и других столичных периодических изданиях время от времени появляются его стихотворения — реже оригинальные, чаще переводные. Известность ему принес вышедший в 1854 г. отдельной книгой стихотворный перевод «Слова о полку Игореве», озаглавленный «Игорь, князь Северский». Перевод был напечатан параллельно с оригинальным текстом и снабжен предисловием и многочисленными примечаниями. Следуя мнению некоторых исследователей, Гербель расчленил «Слово» на двенадцать «песен» и перелагал каждую соответствующим, как ему казалось, размером.

---

5 Автобиография Н. В. Гербеля, с. 8.

6 *Романович-Славатинский А. В.* Моя жизнь и академическая деятельность. 1832—1884 гг. — Вестн. Европы, 1903, № 1, с. 178.

7 Библиотека для чтения, 1846, т. 79, № 12, отд. 1, с. 117.

8 См.: *Панаева (Головачева) А. Я.* Воспоминания. М., 1948, с. 213.

Не начать ли, братцы, мне
Моего повествованья,
По заветной старине,
Складом важного сказанья
Про исполненный невзгод
Святославича поход?

Встретившись в пятницу утром, русичи дружным напором
Смяли врагов; и, рассыпавшись, будто стрелы, по по́лю,
Много побрали пригожих девиц половецких, а с ними
Столько золота, тканей цветных и парчи драгоценной...

Слава нашим князьям
И их храбрым войскам,
Воевавшим отважно доныне
За всех нас христиан
Против злых басурман!
Слава храбрым князьям и дружине![9]

Над этим переводом Гербель продолжал работать и дальше. Благодаря звонкому и бойкому стиху «Игорь» пользовался значительным успехом и переиздавался пять раз (6-е издание — в 1881 г.), а сравнительная близость перевода к подлиннику обусловила сочувственное к нему отношение со стороны ученых-филологов.[10]

Тогда же, около 1854 г., Гербель начал готовить первое свое издание собрания переводов — лирические стихотворения Шиллера. Ниже мы остановимся на этом издании подробнее. Здесь же отметим, что сочетать военную службу и связанные с нею походы с литературными занятиями становилось все труднее. И в 1859 г. Гербель, получивший к тому времени звание штаб-ротмистра, вышел в отставку. В речи на обеде по случаю выхода его из полка он говорил: «Оставляя военное поприще, я перехожу к занятиям более мирным — к литературе, которая всегда была любимым моим занятием и которой я теперь отдаюсь весь, нераздельно».[11]

Литературная деятельность Гербеля, как мы видим, развивалась в двух основных направлениях — собственно творческом, включавшем оригинальную и переводную поэзию, и редакционно-издательском, которое в итоге возобладало над творческим. С этим последним направлением были связаны и библиографические разыскания, неоднократно предпринимавшиеся Гербелем.

В бурной общественной жизни 60-х годов Гербель не занимал достаточно определенной позиции, тем не менее он относился с несомненным сочувствием к передовому направлению в русской литературе и общественной жизни. В 1859—1860 гг. он печатался в сатирических журналах «Искра» и «Развлечение» под

[9] Игорь, князь Северский: Поэма. Перевод Н. Гербеля. СПб., 1854, с. 33, 49, 125.
[10] См.: *Полевой П.* Н. В. Гербель, с. 354.
[11] *Быков П.* Памяти Н. В. Гербеля: (К 20-летию его смерти). — Биржевые ведомости, 1903, 8 (21) марта, № 120, с. 2.

псевдонимом «Эраст Моховоев — последний эпик». Длительные дружественные отношения связывали его с революционными деятелями — поэтом и переводчиком М. Л. Михайловым и публицистом Н. В. Шелгуновым. В 1859 г. Михайлов с Гербелем даже проектировали совместное издание политической и литературной газеты «Век». «... Это должна быть серьезная газета с благородным и определенным направлением, — сообщал Михайлов Шелгунову. — Гербель в этом, как и в материальном, отношении товарищ драгоценный. Он не будет стеснять направление газеты, потому что подчинится ему и сам».[12] Осуществить издание газеты, однако, не удалось.

Летом 1861 г. Михайлов, Шелгунов с супругой и Гербель выехали за границу, причем Михайлов отправился в Лондон, чтобы напечатать в Вольной русской типографии революционную прокламацию «К молодому поколению». Гербель, возможно, был осведомлен о его планах.[13] Более того, он сам ездил в Лондон во второй половине июля (по-видимому, после Михайлова), сносился с Герценом и Огаревым, которым передал стихотворения для сборника «Русская потаенная литература» и альманаха «Полярная звезда» и сообщал о положении в России. Гербель также доставил Герцену «Записки» М. А. Бестужева.[14]

После ареста и осуждения Михайлова Гербель был в числе немногих наиболее близких ему лиц, которым было разрешено свидание с осужденным 14 декабря 1861 г. перед отправкой его на каторгу.[15] В дальнейшем Гербель поддерживал с ним связь, оказывал ему помощь. Через Гербеля Некрасов переслал Михайлову деньги.[16] А когда в конце 1862 г. были арестованы посетившие Михайлова на каторге Шелгуновы, Гербель хлопотал об их освобождении и помогал им материально.[17]

Одним из аспектов издательской деятельности Гербеля было издание за границей запрещенных в России литературных произведений. Когда после ареста Михайлова стало невозможно выпустить в России сборник его переводных стихотворений, Гербель содействовал осуществлению этого издания в Берлине, где оно вышло в свет в 1862 г.[18] Четыре года спустя Гербель попы-

---

[12] *Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л.* Воспоминания: В 2-х т. М., 1967, т. 1, с. 118.

[13] См.: *Казанович Е. П.* Письма Н. В. и Л. П. Шелгуновых и М. Л. Михайлова к Н. В. Гербелю. — В кн.: Историко-литературный сборник: Посвящается В. И. Срезневскому. Л., 1924, с. 226—228.

[14] См.: *Эйдельман Н. Я.* Тайные корреспонденты «Полярной звезды». М., 1966, с. 193—200, 226.

[15] *Лемке М.* Политические процессы в России 1860-х гг. 2-е изд. М.; Пг., 1923, с. 134.

[16] См. письмо Некрасова к Гербелю от 5 янв. 1863 г. (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 11, с. 13).

[17] См.: *Казанович Е. П.* Письма Н. В. и Л. П. Шелгуновых.., с. 232—235.

[18] Стихотворения М. Л. Михайлова. Берлин: Georg Stilke, 1862. 326 с. — Находясь в Петропавловской крепости, Михайлов писал Шелгуновым в ноябре 1861 г. об издании своих стихотворений: «Гербель может отлично привести все в порядок» (Современник, 1912, № 9, с. 205).

тался издать стихотворения Михайлова в более полном объеме в России и даже отпечатал без предварительной цензуры 2500 экземпляров книги, но весь тираж был уничтожен по постановлению Главного управления по делам печати.[19]

В 1861 г. Гербель издал в Берлине отдельной книгой «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений». Подготовка издания потребовала большой библиографической и текстологической работы, тщательного сбора стихотворений, распространенных в списках.[20] В предисловии, подписанном псевдонимом «Русский», Гербель писал: «Благодаря тупоумию русской цензуры около сотни больших и малых стихотворений величайшего из русских поэтов исключено из обоих изданий,[21] а другая сотня искажена или урезана <. . .>. Цель предлагаемого издания — дать русской читающей публике возможно полное собрание стихотворений Пушкина, запрещенных русскою ценсурою. . .».[22]

В том же году у лейпцигского издателя Ф. А. Брокгауза Гербель начал выпускать «Библиотеку русских авторов», первым томом которой явилось лучшее из зарубежных собраний сочинений К. Ф. Рылеева; том завершался первой библиографией произведений Рылеева.[23] Вышедший через год второй том «Библиотеки» содержал стихотворения декабристов: С. И. Муравьева-Апостола, А. И. Одоевского, Г. С. Батенькова, В. К. Кюхельбекера, А. А. Бестужева и Н. И. Лорера.[24] Подборка стихов каждого из них открывалась биографическим очерком, а в конце прилагалась «Библиографическая статья о сочинениях декабристов». Наконец, в начале 60-х годов по заказу Гербеля были изготовлены в большом количестве альбомы фотографий с порт-

---

[19] Стихотворения М. Л. Михайлова. Редакция издания Н. В. Гербеля. СПб.: Тип. К. Вульфа, 1866. XVI, 428 с. — Об издании см.: *Ашукин Н.* К истории издания сочинений М. Л. Михайлова. — В кн.: *Михайлов М. Л.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1934, с. 649—652; *Добровольский Л. М.* Запрещенная книга в России. 1825—1904. М., 1962, с. 60, № 36; *Левин Ю. Д.* Издание стихотворений М. Л. Михайлова. — В кн.: Издание классической литературы: Из опыта «Библиотеки поэта». М., 1963, с. 203.

[20] См. письма Гербеля к М. Н. Лонгинову от 30 марта и 17 апр. 1861 г. и без даты (ИРЛИ, 23146/CLXVIб.12, л. 3—7, 20—21 об.). В последнем письме, обращаясь к Лонгинову за помощью, Гербель писал: «Это была бы с Вашей стороны великая услуга русской литературе» (л. 20 об.).

[21] Т. е. издания под редакцией П. В. Анненкова (1855—1857) и Г. В. Геннади (1859—1860).

[22] Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений: Дополнение к 6 томам петербургского издания. Изд. Р. Вагнера. Берлин, 1861, с. V. — См.: *Краснов Г. В.* Берлинское издание «Стихотворений» Пушкина в Нижегородской губернии. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 110—116.

[23] Полное собрание сочинений К. Ф. Рылеева. Лейпциг: F. A. Brockhaus, 1861. XX, 394 с. — См.: *Рыскин Е. И.* Основные издания сочинений русских писателей. XIX век. М., 1948, с. 33.

[24] Собрание стихотворений декабристов. Лейпциг: F. A. Brockhaus, 1862. XVI, 231 с. — В письме от 29 нояб. 1861 г. Гербель просил П. А. Ефремова передать ему для издания хранившиеся у того стихотворения Одоевского, Кюхельбекера и Батенькова (ИРЛИ, ф. 103, оп. 2, № 16, л. 3—3 об.).

ретов декабристов; эти альбомы он распространял среди знакомых.[25]

Гербель был членом созданного в 1862 г. так называемого «Шахматного клуба» — литературно-политической организации, которая объединяла прогрессивных писателей и ученых Петербурга и вела революционную пропаганду.[26] Как вспоминал Л. Ф. Пантелеев, весной 1862 г. Шелгунов посылал Гербелю с Н. И. Утиным какую-то прокламацию.[27]

Гербель не был членом «Земли и воли», но, по свидетельству А. А. Слепцова, был близок к организации и являлся посредником между нею и Шелгуновым, когда последний находился в Сибири. В 1864 г. Гербель прятал у себя архив и типографский шрифт «Земли и воли», которые затем были приняты у него для уничтожения.[28]

Спад революционной волны, усиление реакции вызвали разочарование Гербеля в активной общественной деятельности. В стихотворении «Давно я не вижу небесной лазури» (1864), отразившем его новые настроения, он писал:

И вот, искушенный житейской невзгодой,
Чуть с ветром заспорит ладья,
Уже не о новой борьбе с непогодой —
О пристани думаю я.[29]

Тем не менее гражданские чувства были сильны у Гербеля и в последующие годы; это запечатлено в стихотворении видевшего его в конце жизни поэта-демократа М. Н. Соймонова «Венок на могилу Н. В. Гербеля», которое было произнесено над гробом 11 марта 1883 г. (Гербель умер 8 марта).

Я видел раз тебя, усопший в мире брат!
Лишь только раз — но ты, средь грязной тины века,
Где ложь кругом и где бесчинствует разврат —
Как луч во тьме, явил мне образ *человека.*

Я видел раз тебя, *поэт и гражданин!..*
Болел ты муками отчизны...
Страдая — ты любил; любя — как верный сын,
Отчизне-матери не слал ты укоризны.[30]

Оригинальные произведения составляли незначительную долю в поэтическом творчестве Гербеля, к тому же они довольно однообразны. Это — либо элегические медитации в духе эпигон-

---

[25] *Н. Б.* [*Берг Н. В.*] Николай Васильевич Гербель: (Из литературных воспоминаний). — Новое время, 1883, 28 апр. (10 мая), № 2572, с. 3.

[26] См. донесение полицейского агента Волгина в кн.: *Герцен А. И.* Полн. собр. соч. и писем. Пб., 1920, т. 15, с. 325.

[27] См.: *Пантелеев Л. Ф.* Воспоминания. М., 1958, с. 161—162. — По предположению Пантелеева, это была прокламация «К офицерам».

[28] См.: *Герцен А. И.* Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 75.

[29] Эпоха, 1864, № 1—2, с. 350.

[30] *Соймонов М. Н.* Недопетые песни: Стихотворения. (Посмертное издание). СПб., 1891, с. 190.

ского романтизма («Меня преследует какой-то демон злой...», «Перед камином», «Простор» и др.), либо залихватские ура-патриотические куплеты, посвященные полкам, в которых служил поэт («Изюмцам», «Уланы», «Песнь лейб-гвардии Уланского полка»). Последние, будучи перепечатаны в двухтомном «Полном собрании стихотворений» Гербеля (СПб., 1882), вызвали язвительные насмешки рецензента «Отечественных записок», утверждавшего, что они произведут «несомненно великий эффект во всякой казарме».[31]

Основным в творчестве Гербеля был стихотворный перевод. Переводил он много, причем выбор определяли главным образом подготовлявшиеся им переводные издания. Больше всего переводил он Байрона: около 30 лирических стихотворений, поэмы «Паризина», «Осада Коринфа», «Морской разбойник», «Лара», «Жалоба Тасса», «Остров», «Проклятие Минервы» и мистерию «Небо и Земля». Из английской поэзии он также перевел все сонеты Шекспира, сцены из трагедии Марло «Эдуард II», отрывки из поэм Крабба, по одному стихотворению Э. Спенсера и Шелли.[32] С немецкого Гербель в основном переводил стихотворения Шиллера и Гете и прозаические их произведения («Гец фон Берлихинген», «Эгмонт», «Брат и сестра», «Боги, герои и Виланд», «Добрые женщины» Гете; «Заговор Фиеско в Генуе», «История тридцатилетней войны» Шиллера). Он также перевел два стихотворения Бюргера и по одному Маттисона и Гейне. Единичные стихотворения были им переведены с французского (Корнель — монолог из трагедии «Сид», Шенье, Жильбер, Гюго) и латыни (Гораций, Катулл).

Особое место в переводном наследии Гербеля занимал «Славянский мир» (так был озаглавлен специальный раздел в «Полном собрании стихотворений»). Здесь преобладал Шевченко, из которого Гербель перевел полтора десятка стихотворений и поэмы «Гайдамаки» и «Катерина». Кроме того, он переводил народные песни — украинские (малорусские и червоннорусские) и белорусские, а также отдельные стихотворения почти сорока поэтов — украинских, сербских, болгарских, польских, чешских, лужицких и словенских (хорутанских).

Поэтическое дарование Гербеля было невелико. Умение составить гладкий стих — а именно в этом заключалось главное его искусство — не было большой заслугой при общем уровне русской поэтической культуры середины XIX в. Употребляемая им лексика обычно пестра, лишена стилистического единства независимо от стиля оригинала. Основным его пороком были не отступления от подлинника, неизбежные в стихотворных переводах, но то, что эти отступления являлись, как правило, поэтическими

[31] Отеч. зап., 1882, т. 263, № 12, отд. 2, с. 213.

[32] Так как Гербель недостаточно хорошо владел английским языком, при переводе английских поэтов он прибегал к помощи своей жены О. И. Гербель (см.: *Фирсов А. И.* В усадьбе Н. В. Гербеля, с. 519), которая сама перевела из Байрона трагедию «Вернер» и поэму «Видение суда».

штампами и банальностями, которые подчас сочетались с прозаизмами и неловкими оборотами, обусловленными трудностями оригинала. Ограничимся одним примером — началом перевода стихотворения Байрона «Сегодня мне исполнилось 36 лет» (принадлежащего к лучшим переводам Гербеля):

О, сердце, *замолчи: пора забыть страданья!*
Уже любви ни в ком тебе не возбудить;
Но если возбуждать ее не в состоянье,
    Все ж я хочу еще любить.

Как листья, дни мои поблекли и завяли;
Цветы моей любви *оборваны грозой* —
И вот *грызущий* червь, упреки и печали
    Одни осталися со мной.

Как *гибельный* волкан, средь глади вод *безбрежной,*
Мой внутренний огонь *клокочет с давних пор;*
Не светоч он зажжет, *таинственный и нежный,*
    А погребальный мой костер..[33]
                                        и т. д.

Выделены добавления Гербеля, не имеющие соответствий в оригинале. Они достаточно характерны. Четкие образы, резкие переходы и контрасты оригинала в переводе сглажены, дополнены произвольными добавлениями и банализированы. Притом переводчик значительно распространил стих, заменив четырехстопные строки шестистопными, а двухстопные — четырехстопными, в ре-

---

[33] *Гербель Н.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1882, т. 2, с. 129 (здесь стихотворение названо «Последние стихи Байрона»; заглавие «Сегодня мне исполнилось 36 лет» было проставлено при первой публикации: Современник, 1852, т. 35, № 9, отд. 1, с. 135). Ср. оригинал:

'Tis time this heart should be unmoved,
Since others it hath ceased to move:
Yet, though I cannot be beloved,
    Still let me love!

My days are in the yellow leaf;
The flowers and fruits of love are gone;
The worm, the canker and the grief
    Are mine alone!

The fire that on my bosom preys
Is lone as some volcanic isle;
No torch is kindled at its blaze —
    A funeral pile.

(Пришла пора, когда это сердце должно быть неподвижным, поскольку оно перестало двигать другие (сердца); но хоть я не могу быть любимым, все же я хочу любить!

Мои дни покрылись желтым листом; цветы и плоды любви исчезли; мне остались только червь, язва и тоска!

Огонь, терзающий мою грудь, одинок, как вулкан на острове; не факел зажигает он своим пламенем, но погребальный костер).

зультате чего 28 слогов строфы оригинала в переводе разрослись до 46.

Соответственно репутация Гербеля-поэта у современников была невысока. Когда в 1858 г. он издал сборник своих оригинальных и переводных стихотворений «Отголоски», Добролюбов в специальной рецензии писал, что «у г. Гербеля своего голоса нет», а потому «в своем затруднительном положении г. Гербель решился *издавать отголоски* на голоса других поэтов», и заключал: «Вообще, надо сказать, что г. Гербель, как отголосок, не имеет особенной силы „выражения“».[34] И в дальнейшем Добролюбов не упускал случая поиронизировать над «отголосками», «какие издавал некогда г. Гербель, утопая в волшебном сиянье и впивая надзвездный эфир».[35]

В письме от 5 ноября 1856 г. к находившемуся в Италии Некрасову Чернышевский, перечисляя содержание 11-го номера «Современника», замечал, что помещенный там перевод Гербеля из Шиллера, «пожалуй, лучше бы не печатать».[36] По поводу того же номера Некрасов возмущался, что Панаев в его отсутствие «пачкает „Современник“ стишонками Гербеля и Грекова».[37] В 70-е годы он под благовидным предлогом отказался от печатания в «Отечественных записках» «Паризины» и «Острова» в переводах Гербеля.[38] В этой связи можно отметить, что, по мнению П. И. Вейнберга, поэмы Байрона, переведенные Гербелем, «носят на себе печать крайней вялости и беспомощности переводчика».[39]

Окончательный приговор Гербелю-переводчику был высказан критиком В. В. Чуйко в книге о русской поэзии второй половины XIX в. Говоря, что Гербель «перевел великое множество поэтических произведений», Чуйко добавлял: «... но ни один из этих переводов нельзя назвать вполне удачным: иногда недурно, но очень бледно, казенно, иногда положительно скверно и даже бессмысленно».[40]

---

[34] *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1934, т. 1, с. 341, 343.

[35] Там же, с. 312. (Добролюбов использует выражения из стихотворения Гербеля «Бокал» — см. выше, с. 164). См. также: там же, с. 383; т. 2, с. 591.

[36] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1949, т. 14, с. 326.

[37] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 10, с. 301 (письмо к И. С. Тургеневу от 25 нояб. (7 дек.) 1856 г.).

[38] См.: письмо Некрасова к Гербелю от апреля 1873 г. (там же, т. 11, с. 249); письма Гербеля к Некрасову от 10 июля и 14 авг. 1876 г. (Лит. наследство, 1949, т. 51—52, с. 197—198).

[39] *Вейнберг П. И.* «Дон-Жуан»: Поэма лорда Байрона. Перевод П. А. Козлова — ЖМНП, 1889, ч. 264, № 8, отд. 2, с. 445.

[40] *Чуйко В. В.* Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, с. 194—195. — Н. Ф. Щербина написал в 1865 г. эпиграмму:

Вико прав! В круговращенье
Исторических веков

Заслугой Гербеля следует считать не собственные его переводы, но его издательскую деятельность, составившую важный этап в истории русской переводной литературы. К середине XIX в. в русской литературной жизни ощущалась нужда в переводных собраниях сочинений крупнейших иностранных писателей. Необходимость эта диктовалась и общими потребностями русской культуры и специфическими задачами развития переводной литературы. Выше, в главе о Жуковском, мы отмечали, что на более ранних этапах поэт-переводчик в сознании читателей стоял наравне с переводимым автором и даже в какой-то мере заслонял его, и это отражалось на эдиционных принципах. В дальнейшем же творческая личность переводимого автора заслоняла собою переводчика, который низводился до роли языкового посредника. Это был сложный, длительный и противоречивый процесс, но переломным моментом в России являлись, по-видимому, 30—40-е годы прошлого века.

Осознание примата переводимого автора над переводчиком отразилось на характере изданий — появилась потребность в собрании сочинений этого автора, которое представило бы более или менее полно его творческую личность. И в 40-е годы одна за другой предпринимаются попытки создания таких собраний. В 1841 г. московский врач и переводчик, друг Белинского и Герцена Н. Х. Кетчер начинает издавать прозаические переводы пьес Шекспира.[41] В следующем году, как упоминалось выше, молодой стихотворец И. П. Бочаров (ум. 1892) с «обществом молодых людей» (по словам В. Г. Белинского) приступил к изданию сочинений Гете.[42] В 1845 г. собрание романов Вальтера Скотта издавал А. А. Краевский.[43] К этим предприятиям примыкает и «Испанский театр», начатый К. И. Тимковским в 1843 г.[44] Однако все перечисленные начинания не были доведены до конца (наиболее продвинулось издание Кетчера, доведенное к 1850 г. до середины). Конкретные причины прекращения их в каждом случае были разными, но существовали и некоторые общие факторы, препятствовавшие успеху. Стихотворные произведения в этих собраниях передавались прозой, издания осуществлялись

Все — одни лишь повторенья: —
Гербель в нашем поколенье, —
Что в минувшем был Хвостов.

(Рус. старина, 1891, т. 70, № 5, с. 488)

[41] *Шекспир.* [Соч.]. С англ. Н. Кетчер. М., 1841—1850, вып. 1—18. — Каждый выпуск содержал по одной пьесе. Об этом издании см.: Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева, М.; Л., 1965, с. 369—379.

[42] Сочинения Гете. СПб., 1842—1843, вып. 1—3. — См. критические отзывы: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 62—63, 181—183. Об этом издании см.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 432—433.

[43] Романы Вальтера Скотта. Перевод с англ. под редакцией А. А. Краевского. СПб., 1845—1846. Т. 2, 3, 6, 15.

[44] Испанский театр. Перевод с исп. К. Тимковского. СПб., 1843. Т. 1, 2.

единолично или узким кругом лиц, и, наконец, ни одно из них не использовало наследия, накопленного русской переводной литературой.

Принимаясь за издание сочинений иностранных писателей, Гербель учитывал опыт своих предшественников, особенно отрицательные его стороны, и строил свою работу на совершенно иных основаниях. Во-первых, он решительно отказался от передачи поэзии прозой. Впоследствии в предисловии к изданию Шекспира он писал: «Никто не будет спорить, что только стихотворный перевод может служить некоторою заменою стихотворного подлинника для публики, желающей наслаждаться на своем языке изучением творений иностранного поэта».[45]

Во-вторых, Гербель всегда использовал предшествующие переводы, для чего производил кропотливые библиографические разыскания, выявляя все, что уже было переведено к тому времени на русский язык. Для издания стихотворений Шиллера он, по собственному признанию, «пересмотрел все наши журналы, сборники и альманахи с 1800 по 1856 год включительно и почти все существующие собрания сочинений, переводов и стихотворений разных авторов, что составило с лишком 9000 томов, и сделал необходимые выписки».[46] Иногда Гербель даже прибегал к посторонней помощи. Так, в пору подготовки издания сочинений Байрона он писал библиографу М. Н. Лонгинову: «Не поможете ли Вы мне в пересмотре старых альманахов и некоторых малоизвестных журналов, начиная с 1810 года? Все известные современные журналы мною пересмотрены, и потому их подымать нечего, также: Вестник Европы, Телеграф, Московский наблюдатель, Маяк, Русская Беседа. Если возможно — помогите».[47]

Наконец, Гербель привлекал к своим изданиям возможно более широкий круг участников. Причину этого он объяснял так: «У нас, где силы каждого деятеля развлечены таким множеством еще не тронутых задач, не скоро можно дождаться, чтобы явился замечательный поэт, который мог бы на много лет оторваться от всех других трудов, исключительно посвятив свои силы исполнению столь обширного дела»[48] (т. е. единоличного перевода всех произведений великого поэта). Поэтому, указывал Гербель в предисловии к изданию Шиллера, единственная возможность — это «разделить труд перевода между несколькими писателями, из которых каждый выбрал бы для передачи на русский язык то, что наиболее согласуется с его талантом и направлением».[49]

---

[45] Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. СПб., 1865, т. 1, с. V.

[46] Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов, изданные под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1857, т. 1, с. 272.

[47] ИРЛИ, 23.146/CLXVIб.12, л. 8 об.—9 (письмо без даты, имеется помета Лонгинова: «Отв. 7 января 1864»).

[48] Полное собрание драматических произведений Шекспира..., т. 1, с. VI.

[49] Лирические стихотворения Шиллера..., т. 1, с. VI.

Первым редакционно-издательским опытом Гербеля явилось собрание переводов стихотворений Шиллера. Обращение именно к Шиллеру было не случайным. Немецкий поэт, великий гуманист, неутомимый проповедник идеалов истины, добра и свободы, стал неотъемлемой частью русской духовной жизни. Еще ссыльный Пушкин мечтал говорить с друзьями «о Шиллере, о славе, о любви» («19 октября»). А спустя полвека Достоевский заявит, что переведенный Жуковским Шиллер «в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил».[50] Недаром шиллеровские слова бросал в лицо обитателям «леса» Несчастливцев. И Чернышевский, подчеркивая значение издания Гербеля, утверждал: «Поэзия Шиллера как будто родная нам <...>. Произведения Шиллера были переводимы у нас — и этого довольно, чтобы мы считали Шиллера своим поэтом, участником в умственном развитии нашем».[51]

Собирать переводы стихотворений Шиллера Гербель начал, по-видимому, еще в 1853 или 1854 г. Во всяком случае 21 сентября 1854 г., направляясь с полком на границу Австрии, он писал из похода своему другу и поверенному в делах Н. Я. Макарову, чтобы тот взял у его брата «„Шиллера в русском переводе", совершенно готового к изданью», и передал Михайлову.[52] «Порадеть об издании» книги Гербель просил Михайлова в письме от 27 сентября. Однако работа над подготовкой рукописи сборника была тогда еще не вполне завершена, поскольку в том же письме говорилось о необходимости связаться со Струговщиковым и поэтессой А. П. Глинкой и просить их выправить свои переводы.[53] Михайлов также должен был написать биографию Шиллера (чего он в итоге не сделал, и она была написана самим Гербелем). Издание задерживалось; не последнюю роль в этой задержке, видимо, сыграл «цензурный террор» последних лет николаевского царствования. Кроме того, только в августе 1856 г. Гербель получил от наследников Жуковского и от С. П. Шевырева разрешение на перепечатку их переводов.

Собрание стихотворений Шиллера в русском переводе вышло в двух томах в 1857 г.[54] В нем было напечатано 260 стихотворений, принадлежавших 49 поэтам-переводчикам. 180 переводов были выполнены 23 поэтами специально для этого издания. Остальные представляли собою перепечатки прежних публикаций, три из которых, однако, были заново исправлены авторами.

[50] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1981, т. 23, с. 31.

[51] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1948, т. 4, с. 505. — См.: *Тересхов С. Ф.* Шиллер в русской критике 50—70-х годов XIX в. — В кн.: Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. М., 1966, с. 124—156.

[52] ИРЛИ, ф. 170, оп. 1, № 22, л. 3 об.—4.

[53] ЦГАЛИ, ф. 1111, оп. 2, № 13, л. 3 об.—4 об. — Л. П. Шелгунова вспоминала впоследствии: «Гербель в это время начал собирать переводы для издания Шиллера и беспрестанно ездил к Михайлову, который и переводил ему и делал указания» (*Шелгунов Н. В.*, *Шелгунова Л. П.*, *Михайлов М. Л.* Воспоминания, т. 2, с. 84).

[54] Лирические стихотворения Шиллера... Т. 1, 2 (см. выше, примеч. 46).

Больше всего пополняли новое издание своими переводами Л. А. Мей, М. А. Дмитриев, А. Н. Струговщиков, М. Л. Михайлов, А. Я. Мейснер, Д. Е. Мин, Ф. Б. Миллер и, конечно, сам Гербель. В издании также участвовали В. Г. Бенедиктов, М. М. Достоевский, В. С. Курочкин, А. Н. Майков, Я. П. Полонский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, С. П. Шевырев и др. Словом, Гербель привлек для издания все силы русской поэзии своего времени. Из старых переводов, разумеется, выделялись стихотворения Жуковского.

В предисловии Гербель особо отмечал: «При выборе между стихотворениями, существующими на русском языке в нескольких переводах, я нередко был поставляем в затруднение тем, что одна часть пиэсы была удачно и часто безукоризненно хорошо переведена одним поэтом, в то время как другая была передана удачнее другим; что там, где один являлся сильным, другой оказывался слабым, и наоборот — и все это в пределах одного, часто небольшого, лирического стихотворения. Случалось также встретить два и более перевода одного стихотворения, равносильные по достоинству; принять одно, значило — пожертвовать другим, что было бы несправедливо». Это побудило Гербеля помещать в издании от двух до пяти переводов отдельных стихотворений, чтобы тем самым «представить, по мере возможности, в полнейшей передаче творения избранного поэта».[55]

Первоначально Гербель намеревался издать только стихотворения Шиллера. Но интерес и сочувствие, вызванные его предприятием в литературных кругах, побудили его продолжить свое начинание. 15 сентября 1856 г., т. е. незадолго до выхода первого тома «Лирических стихотворений», он писал Макарову из Москвы: «Здесь все литераторы очень интересуются Шиллером и поощряют меня к дальнейшему преследованию моей идеи, т. е. издать его всего».[56] Выход тома вызвал всеобщее одобрение. 10 апреля 1857 г., отвечая на благодарность Г. П. Данилевского за подаренную ему книгу, Гербель сообщал: «Тютчев, Фет, Майков, Панаев, князь Вяземский, Бенедиктов, Гаевский, Мей и Полонский — наговорили мне и письменно и изустно множество комплиментов по поводу моего издания, что не могло меня не порадовать, тем более что всех этих людей я душевно люблю и уважаю».[57] Чернышевский в «Современнике» (1857, № 1) назвал «прекрасной» мысль издать Шиллера в русском переводе и писал: «Мы желаем, чтобы издание г. Гербеля имело успех в публике».[58] А Дружинин в «Библиотеке для чтения» (1857, № 3) выражал надежду, что «книга г. Гербеля дополнится последующими томами», и тогда, заверял он, «мы порадуемся от души и от души

---

[55] Там же, т. 1, с. VII—VIII.
[56] ИРЛИ, ф. 170, оп. 1, № 22, л. 34 об.
[57] ГПБ, ф. 236, № 53, л. 1—1 об.
[58] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. 4, с. 505, 507.

поздравим издателя с окончанием его истинно полезного предприятия».[59]

Общее одобрение воодушевило Гербеля, и, выпуская II том «Лирических стихотворений», он принялся готовить «Драматические сочинения Шиллера в переводах русских писателей», составившие тома III—VII его издания (1857—1859). Том VIII (1860) был озаглавлен «Разные сочинения Шиллера» и включал неоконченную трагедию «Димитрий Самозванец», роман «Духовидец», драматический отрывок «Мизантроп» и некоторые статьи. Том IX (1861) — «Исторические сочинения Шиллера» — содержал перевод «Истории тридцатилетней войны». В предисловии Гербель сообщал, что готовит тома X—XII, куда войдут остальные исторические сочинения Шиллера, а также его философские и критические статьи.[60] Однако эти тома так и не были выпущены, и IX томом издание закончилось.

Мы остановились подробнее на истории создания «Шиллера в переводе русских писателей» (так было названо собрание в целом), чтобы показать, как складывался тип издания переводного собрания сочинений, утвердившийся в дальнейшем в издательской практике самого Гербеля и его последователей.

Еще до завершения «Шиллера» Гербель подготовил и издал «Кобзаря» Т. Г. Шевченко в русских стихотворных переводах.[61]

В 1859 г. в журнале «Библиографические записки» появилось сообщение: «Гг. *Гербель* и *Михайлов* готовят собрание русских переводов сочинений Байрона и других английских поэтов».[62] Осуждение и ссылка Михайлова, видимо, приостановили эту работу, и издание Байрона вышло в свет только в 1864—1866 гг.[63]

Н. А. Некрасов, задумавший еще в 1858 г. издать пьесы Шекспира, привлек к этому делу Дружинина и Гербеля. После смерти Дружинина (в 1864 г.) основной труд по подготовке издания пришелся на долю Гербеля. Оно вышло в свет в 1865—1868 гг. и включало все 37 канонических пьес драматурга. 18 переводов были здесь новыми, 4 пьесы появились впервые на русском языке, 8 — впервые в стихотворном переводе.[64]

В начале 70-х годов вместе с переводчиком А. Л. Соколовским, с которым он сошелся в пору издания Шекспира, Гербель начал издавать полное собрание сочинений Гофмана. Однако задуманное в 12-ти томах издание было доведено только до четвертого

---

[59] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 381.

[60] См.: Исторические сочинения Шиллера в переводах русских писателей, изданные под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1861, т. 9, с. VII.

[61] Кобзарь Тараса Шевченка в переводе русских поэтов. Изд. под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1860. 204 с. — См.: *Федорович І.* Перший перекладач «Кобзаря» Микола Гербель. — Україна, 1946, № 3, с. 13.

[62] Библиогр. зап., 1859, т. 2, № 20, стб. 672.

[63] Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов, изданных под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1864—1866. Т. 1—5.

[64] Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. СПб., 1865—1868. Т. 1—4. — См.: Шекспир и русская культура, с. 520—527.

тома:[65] слишком чужда русским читателям этого времени была фантастика немецкого романтика. «Наша публика, — писал рецензент демократического журнала «Дело», — в сочинениях Гофмана увидит только массу скучного, фантастического пустословия и ничего более».[66]

Зато несомненно успешной была подготовка собрания сочинений Гете, выпущенного Гербелем в 1878—1880 гг.[67] В 60-е годы П. И. Вейнберг пытался предпринять такое издание, но не смог довести его до конца (см. ниже, с. 272). Гербель же осуществил свое издание полностью, представив в нем переводы многих произведений, ранее неизвестных на русском языке (в том числе: «Фауст», вторая часть; «Годы странствий Вильгельма Мейстера»; «Поэзия и правда»).

Тогда же, в 70-е годы, Гербель задумал издание национальных поэтических антологий. Первой была «Поэзия славян» — обширный том, знакомивший русских читателей с народным творчеством на славянских языках и произведениями славянских поэтов.[68] Далее последовали сборники произведений английских и немецких поэтов в русских переводах.[69] Однако особого успеха эти сборники не имели, а появившиеся в печати обвинения Гербеля в том, что он наживается на бесплатной перепечатке чужих переводов,[70] заставили его отказаться от продолжения таких изданий и не отдавать в печать уже подготовленный им сборник «Французские поэты».[71]

Следует также отметить, что еще в конце 50-х годов Гербель задумал серию под общим заглавием «Библиотека иностранной поэзии», в которой предполагал выпускать сборники стихотворных переводов крупнейших современных поэтов-переводчиков. Первую книгу составили переводы Н. В. Берга.[72] По-видимому, следующим должен был быть сборник переводов Михайлова. Запрещение этого издания, возможно, заставило Гербеля отказаться от продолжения серии. Однако в разное время он издал переводные стихотворения И. П. Крешева и Д. Л. Михаловского.[73]

---

[65] Полное собрание сочинений Гофмана, переведенных и изданных под редакциею Н. В. Гербеля и А. Л. Соколовского. СПб., 1873—1874. Т. 1—4.

[66] Дело, 1873, № 6, Новые книги, с. 37.

[67] Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей, изданных под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1878—1880. Т. 1—10. — См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе, с. 433—434.

[68] Поэзия славян: Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей, изданный под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1871. IV, 542 с.

[69] Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н. В. Гербель. СПб., 1875. XXXII, 448 с.; Немецкие поэты в биографиях и образцах. Под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1877. XXVI, 656, VIII с.

[70] См.: Отеч. зап., 1877, т. 235, № 12, отд. 2, с. 288.

[71] См.: *Гербель Н.* Письмо в редакцию. — Там же, 1878, т. 236, № 1, отд. 2, с. 123—124.

[72] Переводы и подражания Н. В. Берга. Изд. Н. В. Гербеля. СПб., 1860. VI, 271 с. (Б-ка иностр. поэзии, вып. 1).

[73] Переводы и подражания И. П. Крешева. СПб., 1862. 142, V с.; Иностранные поэты в переводе Д. Л. Михаловского. СПб., 1876. 319 с. — По-

О своей деятельности Гербель писал: «...я издаю только то, работаю над чем сам и к чему лежит моя душа».[74] Переводные его издания, как правило, были снабжены биографическими статьями и заметками (обычно компилятивного характера), для написания которых привлекались специалисты. В «Шекспире» каждой пьесе предшествовала пояснительная статья. В томах собраний сочинений неизменно приводилась тщательно составленная Гербелем библиография русских переводов произведений данного автора, представленных в данном томе.

Редакционная работа Гербеля касалась и самих переводов. Обычно он сверял их с оригиналами и в тех случаях, когда обнаруживал неточности, неправильности размера и т. п., предлагал переводчикам исправить замеченные недостатки или исправлял их сам. Так, например, он писал М. Н. Лонгинову 5 января 1866 г., что во II томе «Шекспира» переводы «более или менее *исправлены* авторами и мною», а 2 августа 1867 г. сообщал ему же о работе над IV томом: «Бездна дела: надо каждую пьесу сверить и исправить».[75]

Сохранилась правленная Гербелем рукопись поэмы Байрона «Дон-Жуан» в прозаическом переводе А. Л. Соколовского.[76] А его

мимо переводных изданий и упоминавшихся выше бесцензурных заграничных изданий, под редакцией Гербеля вышли: стихотворения Н. Я. Прокоповича (1858), сочинения Е. П. Гребенки (5 ч., 1862) и А. В. Дружинина (8 т., 1865—1867), «Хрестоматия для всех. Русские писатели в биографиях и образцах» (1873 и переиздания), 30-е издание «Горя от ума» (1873), сборник в пользу пострадавших от неурожая «Складчина» (1874), сборник в пользу балканских славян «Братская помочь» (1876).

[74] Письма к <...> библиографу С. И. Пономареву. М., 1915, с. 127 (письмо от 27 янв. 1880 г.).

[75] Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, с. 548.

[76] ГПБ, ф. 179, № 11. Приводим пример правки в строфе 25 песни I. До правки: «Маленький завитой шалун, — он был сущим домашним чертенком с самого дня рожденья. В деле его воспитания родители соглашались только в том, что портили его вперегонку. Вместо ссор, если б они были умнее, было бы гораздо лучше, если б они согласились отправить Жуана в школу или хорошенько высекли, чтоб научить вести себя лучше». После правки: «Маленький завитой шалун, не годный ни к чему, — он сделался сущим домашним чертенком с самого дня рожденья. В деле его воспитания родители Жуана сходились только в том, что портили его наперерыв. Вместо того, чтобы ссориться, по-моему, они поступили бы гораздо лучше, когда бы согласились отправить Жуана в школу или высекли его хорошенько дома и тем научили шалуна вести себя лучше» (л. 12). Ср. оригинал:

A little curly-headed, good-for-nothing,
And mischief-making monkey from his birth;
His parents ne'er agreed except in doting
Upon the most unquiet imp on earth;
Instead of quarrelling, had they been but both in
Their senses, they'd have sent young master forth
To school, or had him soundly whipp'd at home,
To teach him manners for the time to come.

правка переводов Н. В. Берга в антологии «Поэзия славян», не согласованная с переводчиком, вызвала в свое время конфликт.[77]

Подготовленные Гербелем собрания сочинений иностранных авторов (кроме Гофмана) пользовались неизменным успехом и переиздавались. Осуществляя такие переиздания, Гербель не ограничивался простой перепечаткой сделанного, но стремился дополнить собрание произведениями, ранее не представленными из-за отсутствия переводов. Так дополнялись издания Шиллера, Байрона. «Полное собрание драматических произведений» Шекспира в 3-м издании (1880) стало «Полным собранием сочинений», поскольку в него вошли переводы сонетов и поэм. Слабые переводы по возможности заменялись лучшими. Так, включенный в 1-е издание Байрона весьма несовершенный и неполный стихотворный перевод «Дон-Жуана», сделанный Д. Д. Минаевым, во 2-м издании был заменен упомянутым прозаическим переводом А. Л. Соколовского, о котором Гербель писал: «Это первый и единственный *полный* перевод этого *венца* произведений великого поэта. Перевод, по отзывам всех понимающих дело, превосходен и по возможности передает близко подлинник, отличающийся непреодолимыми трудностями для перевода».[78]

Своих трудов Гербель не оставлял до конца жизни. Находясь на лечении в Ницце, больной, он писал 27 ноября (9 декабря) 1881 г. Н. Я. Макарову: «Несмотря, однако, на все мои немощи <...> работы мои продолжаются с прежней энергией <...> готовлю к печати третье издание „Полного Собрания Сочинений Байрона“, куда войдет *все*, написанное Байроном, и где появятся новые мои переводы „Неба и Земли“, лучшей из поэм автора „Дон-Жуана“, и целого ряда мелких стихотворений, одобренных всеми, знающими дело».[79]

Время показало правильность пути, избранного Гербелем. «Успех, который имели все эти издания, — отмечал рецензент газеты «Голос», — вполне ими заслужен: наша публика хорошо поняла к пользу таких изданий и ту добросовестность и уменье, с которыми взялся за это дело г. Гербель».[80] Когда в 1875 г. в пятый раз был издан «Шиллер», Н. К. Михайловский писал: «Пятого издания русские книги, если не считать учебников и сказок вроде „Гуака“ или „Милорда англинского“, вообще почти не доживают. Поэтому пятое издание Шиллера уже само по себе составляет факт чрезвычайно знаменательный».[81] Подготовленные Гербелем переводные собрания продолжали переиздаваться и после его смерти.

---

[77] См.: *Левин Ю. Д.* Н. В. Гербель и его антология «Поэзия славян», с. 115.

[78] ИРЛИ, 10.275/XIV с. 92, л. 1—1 об. (письмо к А. П. Милюкову от 25 окт. 1874 г.).

[79] ИРЛИ, ф. 170, оп. 1, № 22, л. 42 об.—43.

[80] Голос, 1871, 2 (14) нояб., № 303, с. 1.

[81] *Н. М.* Записки профана: О Шиллере и о многом другом. — Отеч. зап., 1876, т. 225, № 4, отд. 2, с. 281.

В 1859 г., откликаясь на выход в свет гербелевского издания Шиллера, М. Л. Михайлов писал о значении «тех немногих вечных наставников и руководителей человечества, с которых начинаются новые периоды его развития», и добавлял: «Великая заслуга — дать чужому народу полный перевод такого писателя, по возможности удовлетворяющий современным требованиям. Такую заслугу оказал русской литературе г. Гербель, и ему должны быть глубоко благодарны все, кому дороги успехи этой литературы».[82] А почти полвека спустя публицист А. И. Фирсов свидетельствовал: «Не одно молодое русское поколение изучало великие творения всемирных гениев Шиллера, Гете, Шекспира и Байрона, не одно оно восторгалось их дивными красотами по прекрасным переводам наших поэтов, с любовью собранным в сборники Николаем Васильевичем Гербелем».[83] К этому можно добавить, что выработанный Гербелем тип переводного собрания сочинений в основных чертах сохраняется и в наши дни.

---

[82] *Михайлов М. Л.* Соч. М., 1958, т. 3, с. 48.

[83] *Фирсов А. И.* Памяти «поэта и гражданина»: (К двадцатилетию дня кончины Н. В. Гербеля). — Новый мир, 1903, 2 марта, № 101, с. 68.

9

М. Л. Михайлов

Известный революционный деятель и писатель М. Л. Михайлов — несомненно, наиболее выдающийся из русских переводчиков XIX в., чье творчество рассматривается в нашей книге (исключая, разумеется, В. А. Жуковского, переводы которого представлены здесь лишь в одном аспекте). Его жизни и творчеству посвящена сравнительно большая литература.[1] Имеется даже монография о нем, правда, по нашему мнению, малоудачная.[2] В то

[1] Перечень работ до 1959 г. см. в кн.: История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962, с. 460—462. Из последующих работ см.: *Богатов В. В.* М. И. Михайлов — мыслитель и революционер: Лекции. М., 1959. 47 с.; *Михайлов М. Л.* Письма / Публ. Л. П. Клочковой и Ю. Д. Левина. — В кн.: Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. М.; Л., 1961, т. 6, с. 121—197; *Венгеров Л. М.* Т. Шевченко і М. Михайлов-поет. — Наук. зап. Житомирського держ. пед. ін-ту. Сер. літературознавча. Т. 14. Шевченківський збірник, 1961, с. 123—150; *Егоров Б. Ф.* М. Л. Михайлов-критик. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1961, вып. 104, с. 84—104 (в приложении: Библиография прижизненных изданий критических, научных и публицистических статей М. Л. Михайлова); *Прокофьев В.* Михаил Михайлов. — В кн.: Сподвижники Чернышевского. М., 1961, с. 11—96 (Жизнь замечательных людей, вып. 18 (332)); *Левин Ю. Д.* 1) М. Л. Михайлов и деятели польского национально-освободительного движения. — В кн.: Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л., 1963, с. 124—166; 2) Последний роман М. Л. Михайлова. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1965, т. 24, вып. 4, с. 299—310; *Коротков Ю.* Поэт Михайлов, художник Якоби и другие. — Прометей. М., 1966, т. 1, с. 360—368; *Стадников Г. В.* М. Михайлов — критик и пропагандист творчества Г. Гейне в России. — Учен. зап. Свердловского и Нижнетагильского пед. ин-тов. Н.-Тагил, 1969, вып. 107, с. 133—146; *Бушканец И. Н.* М. Л. Михайлов об американской литературе. — Учен. зап. Казанского гос. пед. ин-та, 1970, вып. 85, с. 16—28; *Опришко Е. Н.* М. Л. Михайлов и Н. А. Некрасов: (учебное пособие по спецкурсу для студентов-филологов). Днепропетровск, 1970, 33 с.; *Овчинников В. А.* М. Л. Михайлов — критик и переводчик зарубежной литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1970. 25 с.; *Штейнгольд А. М.* М. Л. Михайлов — литературный критик: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971. 22 с.; *Левин Ю. Д.* М. Михайлов: «Пятеро». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 174—188.

[2] *Фатеев П. С.* Михаил Михайлов — революционер, писатель, публицист. М., 1969. 373 с. Рец.: *Ткаченко П.* — Коммунист, 1969, № 12, с. 127—



Михаил Ларионович Михайлов

же время собственно переводное его творчество изучалось сравнительно мало, заслоненное революционной деятельностью и участием в литературно-общественной борьбе 60-х годов. Научное исследование переводов Михайлова осуществлялось в основном последние 27 лет. Первый опыт в этом направлении принадлежал Е. Я. Рубиновой в 1958 г.,[3] после чего стали появляться работы других авторов,[4] среди которых, на наш взгляд, следует

128; *Семин И.* — История СССР, 1969, № 6, с. 186—187; *Левин Ю.* Добрых намерений не достаточно. — Вопр. лит., 1970, № 6, с. 213—219.

[3] *Рубинова Е.* О принципах подхода М. Л. Михайлова к переводам произведений Генриха Гейне. — Учен. зап. каф. рус. и зарубеж. лит. Казахского гос. ун-та, 1958, вып. 2, с. 69—87.

[4] См., например: *Овчинников В. А.* Поэзия Г. Гейне в оценке и переводах М. Л. Михайлова. — Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та, 1969, вып. 324, с. 142—157; *Старицына З. А.* Беранже в России. XIX век. М., 1969, с. 136—

выделить Л. С. Абишеву-Рязанову, плодотворно исследовавшую стилистические особенности переводов Михайлова,[5] а также швейцарского ученого Г. Ритца, посвятившего Михайлову специальные разделы своей монографии о русских переводах Гейне.[6] В последующем изложении мы будем опираться на работы предшественников и на принадлежащие нам соответствующие разделы в общих статьях о жизни и творчестве Михайлова.[7]

Михаил Ларионович Михайлов родился 3 января 1829 г. в Уфе[8] в семье провинциального чиновника, выходца из крепостных. Впоследствии он писал: «Покойный отец мой происходил из крепостного состояния, и семейное предание глубоко запечатлело в моей памяти кровавые события, местом которых была его родина. По беспримерной несправедливости село, где он родился, было в начале нынешнего столетия подвержено всем ужасам военного усмирения<...>. Такие воспоминания не истребляются из сердца».[9] Отпущенный «на волю», отец будущего писателя поступил в губернское правление, ценой упорного труда сумел подняться по служебной лестнице и даже получил дворянское звание. Он постарался дать своим детям хорошее домашнее образование, и Михайлов с детских лет овладел несколькими иностранными языками, увлекся литературой и еще в отрочестве начал пробовать свои силы в самостоятельном творчестве и переводах.

---

151 (гл. III, § 2. Беранже в переводах М. Михайлова); *Павлюк М. М.* Шевченко в оцінці і перекладах М. Л. Михайлова. — Радянське літературознавство, 1969, № 4, с. 53—69; *Жовтис А. Л.* У истоков русского верлибра: (стих «Северного моря» Гейне в переводах М. Л. Михайлова). — В кн.: Мастерство перевода. 1970. М., 1970, сб. 7, с. 386—407; *Штейнгольд А. М.* Стихотворение М. Л. Михайлова «Три поэта». — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та, 1970, т. 460, с. 82—95; *Гордон Я. И.* Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973, с. 204—240 (гл. V. М. Л. Михайлов — критик и переводчик Гейне).

[5] См. ее работы: О некоторых особенностях стиля в русских переводах М. Л. Михайлова. — В кн.: Иностранный язык: (Сб. статей аспирантов и соискателей). Алма-Ата, 1971, вып. 6, с. 106—113; Л. Уланд в переводах В. А. Жуковского и М. Л. Михайлова. — В кн.: Филологический сборник: (Статьи аспирантов и соискателей). Алма-Ата, 1973, вып. 11, с. 66—82; Дольник Михайлова: (в переводах с немецкого). — В кн.: Зарубежное языкознание и литература. Алма-Ата, 1973, вып. 3, с. 143—149; Русские аналоги немецкого стиха в переводах М. Л. Михайлова. — В кн.: Мастерство перевода. 1974. М., 1975, сб. 10, с. 278—296; М. Л. Михайлов — переводчик немецкой поэзии (проблема передачи поэтического стиля): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 24 с.

[6] *Ritz G.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern etc., 1981, S. 138—142, 234—272.

[7] См.: *Дикман М., Левин Ю.* 1) М. Л. Михайлов. — В кн.: *Михайлов М. Л.* Стихотворения. Л., 1957, с. 33—59 (Б-ка поэта. Малая сер. 3-е изд.); 2) М. Л. Михайлов. — В кн.: *Михайлов М. Л.* Соч.: В 3-х т. М., 1958, т. 1, с. 29—38; *Левин Ю. Д.* Поэзия М. Л. Михайлова. — В кн.: *Михайлов М. Л.* Собр. стихотворений. Л., 1969, с. 27—43 (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

[8] См.: Литературный архив, т. 6, с. 198.

[9] Из показаний на следствии 1861 г.; цит. по: *Лемке Мих.* Политические процессы в России 1860-х гг.: (По архивным документам). 2-е изд. М.; Пг., 1923, с. 106—107.

Рано оставшись сиротой, Михайлов в 1846 г. отправился в Петербург, намереваясь стать студентом университета, но потерпел неудачу на вступительных экзаменах и поступил туда вольнослушателем. На первой же лекции он познакомился с Н. Г. Чернышевским, с которым вскоре сблизился. По свидетельству современников, «Чернышевский впоследствии всегда говорил, что первый толчок на пути к развитию был дан ему Михайловым».[10]

Михайлов деятельно включается в литературную жизнь Петербурга. Он много пишет, его стихи, очерки и переводы печатаются в «Иллюстрации», «Библиотеке для чтения» и особенно в «Литературной газете», издававшейся под редакцией молодого литератора В. Р. Зотова. Спустя много лет Зотов вспоминал, что Михайлов с первого своего появления приобрел симпатии в кругу литературной молодежи Петербурга. «Добродушный, восторженный, увлекающийся, он всегда был готов жертвовать собою для других, для тех идей, которые он считал справедливыми и гуманными».[11]

Литературные труды, однако, не могли прокормить Михайлова, и в феврале 1848 г., «по расстройству его денежных дел», он был вынужден покинуть Петербург и отправиться в Нижний Новгород, где поступил на службу в Соляное правление. Жизнь в провинции, чиновничья служба, обывательское окружение в условиях начавшейся в стране политической реакции тяготили молодого писателя. Но он не бросил творчества; напротив, круг его литературных интересов значительно расширился: продолжая писать стихи и переводить иностранных поэтов, он начал выступать как беллетрист, пробовал свои силы в драматургии, занялся библиографией русской литературы, собирал фольклор. Мысль о возвращении в Петербург его не оставляла. В 1851 г. в «Москвитянине» была напечатана первая большая повесть Михайлова «Адам Адамыч», которая привлекла внимание читателей и критики и сразу поставила автора в ряды писателей «натуральной школы». Успех повести окрылил Михайлова: в начале 1852 г. он бросает службу и возвращается в Петербург.

Теперь уже он — популярный писатель, работающий в самых различных жанрах, сотрудничающий в нескольких журналах. Он сближается с редакцией «Современника», руководимого Некрасовым. Он знаком чуть ли не со всеми петербургскими литераторами; некоторые из них — Тургенев, Григорович, Дружинин — принимают участие в его литературной судьбе, стараются ему помочь.

Общественно-политические взгляды Михайлова в это время были еще расплывчаты и неопределенны. Демократизм, свободо-

---

[10] Эмигрантская брошюра «На смерть М. Л. Михайлова». — Цит. по: *Шелгунов Н. В.*, *Шелгунова Л. П.*, *Михайлов М. Л.* Воспоминания: В 2-х т. М., 1967, т. 2, с. 446 (далее: Воспоминания).

[11] *Зотов В. Р.* Петербург в сороковых годах. — Ист. вестн., 1890, т. 40, № 5, с. 295.

любие, сочувствие к угнетенным, ненависть ко всякой несправедливости носили у него отвлеченный, абстрактно-гуманистический характер. Впрочем, четкая революционно-демократическая программа шестидесятников в это время еще не существовала. А жестокий политический гнет последних лет николаевского царствования — так называемого мрачного семилетия — объединял самых разных писателей, противостоявших откровенно реакционной официозной печати, одинаково страдавших от свирепого цензурного террора.

В 1853 г. Михайлов познакомился с Н. В. Шелгуновым, который тогда служил офицером корпуса лесничих, а позднее стал видным деятелем революционно-демократического лагеря. Знакомство постепенно перешло в самую тесную дружбу. Эту дружбу не смогли поколебать тягчайшие испытания, выпавшие на долю Михайлова и Шелгунова, не поколебала ее и взаимная любовь Михайлова и жены Шелгунова — Людмилы Петровны, которая сыграла большую роль в дальнейшей жизни и творчестве писателя.

Важным моментом в духовном становлении Михайлова была его поездка в 1856—1857 гг. на родину в Оренбургскую губернию и на Урал по командировке Морского министерства, которое посылало литераторов «для исследования быта жителей, занимающихся морским делом и рыболовством». Михайлов внимательно изучал жизнь местного населения, его быт, экономическое положение, народное творчество, обычаи и верования; особенно интересовался массовыми движениями — башкирскими бунтами, восстанием Пугачева. В обследованных областях он столкнулся с чудовищной эксплуатацией бесправного населения, испытывавшего двойной гнет — крепостной и колониальный. Свои впечатления он изложил в двух обширных историко-этнографических трудах. «Везде стараюсь, по мере возможности, говорить откровенно, без прикрас о положении края, — сообщал он Шелгунову. — Гадостей несть числа».[12]

Почти ничего из написанного не удалось провести через цензуру и напечатать. Однако поездка не прошла для Михайлова бесследно. «Мне кажется, я и дышу теперь полнее и светлее думаю», — писал он из экспедиции.[13] Своему другу, поэту Я. П. Полонскому, он признавался, что странствия дали ему «и опыт, и встречи с людьми, и ближайшее изучение Руси. Всего этого не доставало мне. . .».[14]

После экспедиции Михайлов с новой энергией принимается за литературный труд. Но эта деятельность уже не может полностью удовлетворить его: общественно-политические вопросы, связанные с путями дальнейшего развития России, настоятельно при-

---

[12] Воспоминания, т. 1, с. 116 (письмо от 25 февр. 1857 г.).

[13] Письма к А. В. Дружинину. М., 1948, с. 214 (письмо от 4 нояб. 1856 г.).

[14] Шестидесятые годы. М.; Л., 1940, с. 446 (письмо от 7 июня 1857 г.).

влекают его внимание. Вместе с Шелгуновым он решает совершить поездку во Францию и Англию. Заграничное путешествие с июля 1858 по апрель 1859 г. расширило кругозор писателя. Публиковавшиеся в «Современнике» «Парижские письма» и «Лондонские заметки», в которых он знакомил русских читателей с культурой Западной Европы, с жизнью и бытом населения, проникнуты подлинным публицистическим пафосом. С гневом и возмущением писал Михайлов о «мраке» буржуазно-католической реакции, сгустившемся над Францией Наполеона III, о «невиданной нищете», ценою которой куплено «промышленное величие» Англии, о прусском национализме. В то же время писатель с уважением и сочувствием относился к национальной культуре зарубежных стран, к прогрессивным деятелям, к «простому и бедному» народу.

Большое впечатление произвело на Михайлова знакомство с Герценом и Огаревым, состоявшееся в Лондоне в феврале 1859 г.

По возвращении в Россию Михайлов вошел в состав редакции «Современника», где он вел отдел иностранной литературы, затем деятельно сотрудничал в основанном в 1859 г. журнале «Русское слово» и несколько раз пытался, правда безуспешно, основать собственное периодическое издание, «серьезное», «с благородным и определенным направлением».[15]

1859—1861 — годы революционной ситуации в России — довершили политическое воспитание Михайлова. От былого политического индифферентизма не осталось и следа — он становится идейным сподвижником Чернышевского и Добролюбова. Важное место в его литературной деятельности занимают критика и публицистика. Общественная жизнь, искусство рассматриваются и оцениваются в его статьях с революционно-демократических позиций. Особое внимание уделяет он женскому равноправию, требуя в ряде статей (главная из которых «Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе», 1860) признания за женщиной всех общественных и политических прав, уравнения ее с мужчиной. Статьи эти явились наиболее полным выражением взглядов революционной демократии на женский вопрос.

К 1860—1861 гг. относится практическая революционная деятельность Михайлова. Он активно сотрудничал с Н. Г. Чернышевским и П. Л. Лавровым в деле организации литературно-политического Шахматного клуба, который должен был объединить прогрессивных литераторов и ученых Петербурга. Через брата Шелгуновой Е. П. Михаэлиса он связался с революционно настроенным студенчеством, политическому воспитанию которого стремился способствовать. Михайлов имел непосредственное отношение к трем основным прокламациям революционных демократов 1861 г., призывавшим к восстанию. Он организовал печатание прокламации Чернышевского «Барским крестьянам...», помог Шелгунову написать прокламацию «Русским солдатам» и обеспе-

[15] См. выше, с. 166.

чил ее издание. Особенно близка ему была другая прокламация Шелгунова — «К молодому поколению». Правда, степень его участия в ее написании неясна, однако несомненно, что Михайлов, питавший «веру светлую» «в молодое поколенье», возлагавший на него «лучшие надежды»,[16] полностью разделял изложенные здесь взгляды.

«Молодое поколение! <...> — говорилось в прокламации, — только в вас мы видим людей, способных пожертвовать личными интересами благу всей страны. Мы обращаемся к вам потому, что считаем вас людьми, более всего способными спасти Россию, вы — настоящая ее сила, вы — вожаки народа...»[17] Прокламация содержала резкую критику самодержавия, требовала раздела земли, установления равенства всех перед законом, упразднения цензуры. Она призывала молодежь вести пропаганду среди народа, искать вожаков, способных возглавить народную революцию.

Летом 1861 г. Михайлов доставил рукопись прокламации в Лондон, где она была отпечатана в Вольной русской типографии Герцена в 600 экземплярах, и затем тайно провез ее через границу. В начале сентября Михайлов и Шелгунов с помощью Михаэлиса и А. А. Серно-Соловьевича распространили прокламацию в Петербурге. Но Михайлов был выдан предателем В. Д. Костомаровым, поэтом-переводчиком, которому он неосмотрительно показал прокламацию. 14 сентября 1861 г. Михайлова арестовали. Стремясь отвести подозрение от Шелгунова и других соучастников, он принял всю вину на себя и был осужден на шесть лет каторжных работ и пожизненное поселение в Сибири. В годовщину восстания декабристов, 14 декабря 1861 г., над Михайловым был совершен обряд гражданской казни, после которой он в кандалах был отправлен на каторгу.

Процесс Михайлова был первым политическим процессом 60-х годов. Его арест и осуждение вызвали широкий отклик в среде русской интеллигенции. «Михайлов, сосланный на каторгу, стал святым даже для тех, кто не прочел ни одной его строчки <...>, — вспоминал Шелгунов. — Каждый точно чувствовал в Михайлове частичку себя, и процесс его стал личным делом всякого».[18] В Лондоне вышло специальное прибавление к «Колоколу» (15 января 1862 г.) под заглавием «Михайлов и студентское дело».

Революционный подвиг Михайлова был высоко оценен В. И. Лениным. В статье «Гонители земства и аннибалы либерализма» (1901) он назвал Михайлова в числе «сознательных и непреклонных врагов тирании и эксплуатации (т. е. «коноводов» «революционной партии»)»,[19] которых беспощадно истребляло самодержавие.

---

[16] См. письмо Михайлова Шелгуновым из Петропавловской крепости от 8 ноября 1861 г. (Воспоминания, т. 2, с. 431).

[17] Цит. по: Воспоминания, т. 1, с. 335.

[18] Воспоминания, т. 1, с. 241.

[19] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 30 (см. с. 28).

В тяжелые годы каторги и ссылки Михайлов не оставил творчества — единственного доступного ему средства продолжать борьбу с самодержавием. Тогда были созданы многие проникнутые революционным духом произведения: записки о следствии, суде и пути на каторгу, автобиографический роман о «новых людях» «Вместе», «Сибирские очерки», стихотворения; особый характер приобрела его переводческая деятельность.

В 1864 г. на каторгу в Кадаю, глухое селение близ китайской границы, где находился Михайлов, начали прибывать польские повстанцы, осужденные царским судом. Михайлов быстро сблизился с ними, видя в них братьев по оружию и судьбе. Один из них, Людвик Зеленка, позднее вспоминал о нем: «Мы открыли ему свои сердца, а он нам — свою возвышенную душу». «Михайлов чувствовал, что среди нас, даже в Сибири, он не одинок, ибо и он и мы имеем одну цель».[20]

В августе того же 1864 г. Михайлов встретился с Чернышевским, также сосланным в Сибирь на каторжные работы. Но только один год друзья прожили вместе. Дни Михайлова были сочтены: его слабое здоровье не выдержало обрушившихся на него испытаний. «...Русское правительство, — писал Герцен, — сделало все, что могло, чтобы избавиться от глубоко презиравшего своих палачей мученика».[21] 2 августа 1865 г. Михайлов умер. В очередном номере «Колокола», вышедшем с траурной рамкой на первой странице, было помещено сообщение о смерти Михайлова с кратким и выразительным заголовком «Убили».[22]

Литературная деятельность Михайлова поражает своим многообразием.[23] Подобно многим революционным демократам-просветителям 60-х годов, он был энциклопедически образованным человеком с разносторонними литературными и научными интересами. Поэзия, проза, драма, перевод, критика и публицистика, история литературы и библиография, этнография и фольклор — таковы литературные жанры и области знания, в которых он пробовал свои силы. И тем не менее центральное место в его творчестве занимал перевод, причем перевод стихотворный, хотя ему случалось переводить и прозу. Сейчас трудно сказать, каких стихов вышло из-под его пера больше — оригинальных или переводных. Однако в силу разных обстоятельств — и субъективных и объективных — число дошедших до нас переводных его стихотворных произведений (свыше 400) втрое превосходит число ори-

[20] *Jastrzębiec Zielonka L.* Wspomnienia z Syberji od r. 1863—1869. Lwów, 1886, ser. 1, str. 184, 187.

[21] *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1959, т. 18, с. 433.

[22] Там же, с. 428.

[23] Далее ссылки в тексте соответствуют изданиям: двойные, состоящие из римской цифры, означающей том, и арабской — страницу: *Михайлов М. Л.* Соч.: В 3-х т. М., 1958; одинарные, указывающие арабской цифрой страницу: *Михайлов М. Л.* Собр. стихотворений. Л., 1969. 620 с. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

гинальных, а по объему — и того больше.[24] Именно как поэт-переводчик вошел он в историю русской литературы XIX в. «Немногие из наших оригинальных поэтов высказали столько самобытности и такое богатство внутреннего содержания, как Михайлов своими переводами», — писали авторы нелегальной брошюры «На смерть М. Л. Михайлова».[25] «Как переводчик Михайлов, можно сказать, оставил вечное наследие. . .», — утверждал Шелгунов.[26]

Михайлов был не только переводчиком-практиком. Как критик он постоянно откликался на появление новых переводов, отмечая значительные явления и достижения в этой области, излагая свои взгляды на цели и принципы переводческого искусства, последовательно критикуя неудачи и нарушения этих принципов.[27] Еще в обзорах «Русская журналистика», которые он вел в 1853 г. в газете «Санкт-Петербургские ведомости», он сообщал об «Илиаде» Гомера в прозаическом переводе филолога Б. И. Ордынского, о прозаических переводах стихотворений Гейне, о работе Д. Е. Мина над переводом «Ада» Данте, отдельные песни которого публиковались тогда в «Москвитянине».[28]

Особо следует отметить ряд статей 1852—1854 гг., посвященных переводам произведений русской литературы на иностранные языки.[29] В них чувствуется глубокая заинтересованность ав-

---

[24] Подробнее о судьбе стихотворного наследия Михайлова см.: *Левин Ю. Д.* Издание стихотворений М. Л. Михайлова. — В кн.: Издание классической литературы: Из опыта «Библиотеки поэта». М., 1963, с. 199—234. Единственное до сих пор «Полное собрание стихотворений» Михайлова (М.; Л., 1934. 817 с.), подготовленное Н. С. Ашукиным и включающее 111 оригинальных и 418 переводных произведений, в настоящее время устарело: в нем отсутствуют стихотворения, выявленные позднее, и содержатся приписанные Михайлову ошибочно. Более точное представление об объеме поэтического наследия Михайлова дает упомянутое «Собрание стихотворений» во 2-м издании Большой серии «Библиотеки поэта», поскольку, помимо 420 помещенных здесь произведений, оно содержит список стихотворений, не вошедших в издание, — 129 названий. Итоговые цифры: 135 оригинальных произведений и 414 переводных. Пользуемся случаем, чтобы указать на две ошибки этого издания: стихотворение «Горный поток» (с. 52—54), напечатанное как оригинальное, является переводом из немецкого поэта Ф.-Л. Штольберга (Der Felsenstrom, 1775); перевод из Гете «Благодать» (с. 203), неоднократно печатавшийся среди стихотворений Михайлова начиная с издания 1890 г., в действительности принадлежит С. П. Шевыреву.

[25] Цит. по: Воспоминания, т. 2, с. 446.

[26] Там же, т. 1, с. 111.

[27] Специальной библиографии статей Михайлова, посвященных вопросам перевода, нет. Общую библиографию его статей см. в приложении к статье Б. Ф. Егорова «М. Л. Михайлов-критик» (см. выше, примеч. 1). См. также раздел «М. Л. Михайлов» (сост. М. И. Дикман) в книге «Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв.» (Л., 1960, с. 409—451).

[28] СПб. ведомости, 1853, 27 янв., № 21, с. 81—82; 26 апр., № 90, с. 369—370; 14 авг., № 178, с. 727—728.

[29] Статья г. Сен-Жюльена об И. А. Крылове. — Отеч. зап., 1852, т. 84, № 10, отд. 8, с. 213—217; Перевод стихотворений Лермонтова на немецкий язык. — Там же, т. 85, № 11, отд. 8, с. 90—92; Еще о переводе стихотворений Лермонтова на немецкий язык. — Там же, № 12, отд. 8, с. 205—210;

тора: своими рецензиями Михайлов стремился доказать, что русская литература, еще мало известная на Западе, заслуживает распространения, для чего требуются полноценные, мастерски выполненные переводы.

Наибольшее значение имеют статьи Михайлова 1859—1861 гг., когда он особенно часто рассматривал новые русские переводные издания, используя их для разработки на конкретном материале общих проблем художественного перевода. Из статей такого рода особенно важными представляются печатавшиеся в «Русском слове» разборы «Сочинений Э. И. Губера», гербелевского издания «Шиллер в переводе русских писателей», «Фауста» Гете в переводе Н. П. Грекова и «Песен и дум» Гейне в переводах А. П. Мантейфеля.[30] В этих статьях ставились существенные для теории и практики перевода проблемы взаимообусловленности формы и содержания, раскрывалось содержательное значение стихового размера, сопоставлялись русская и немецкая просодии, на основании чего выявлялись различия в национальном осмыслении одинаковых стиховых форм и т. д.

Как и во всей своей деятельности, в вопросах теории перевода Михайлов был просветителем и демократом. И в этой области он опирался на воззрения Белинского, которые развивал дальше, обобщив опыт, накопленный им самим и его современниками. Цель перевода он вслед за Белинским видел в том, чтобы «усвоить» родной литературе лучшие произведения зарубежных писателей. «Близкое знакомство с классическими писателями других народов, — писал он, — расширяет умственный кругозор нации, вносит свежие элементы и в язык, и в сферу мысли. Это международное общение есть один из самых действительных двигателей человечества по пути прогресса» (III, 48).

Внесение в отечественную культуру литературных ценностей, созданных на иной национальной почве, — такова, согласно Михайлову, главная задача переводчика, который «имеет прежде всего в виду познакомить как можно ближе, сколько позволяют его силы, с избранным им подлинником читателей, лишенных возможности узнать сочинение в оригинале».[31] Именно то обстоятельство, что для читателя оригинал недоступен, требует от переводчика прежде всего добросовестности. «Добросовестность, — писал Михайлов, — великое дело в переводчике. Она ставит высоко и несильные дарования; тогда как без добросовестности и хорошие стихотворцы падают очень, очень низко» (III, 71). Верность перевода — вот главное его достоинство в глазах Михайлова. Недостаточно умелые стихи добросовестного переводчика,

---

«Belletristische Blätter aus Russland...». — Там же, 1853, т. 89, № 8, отд. 5, с 88—96; О новых переводах с русского языка на немецкий. — Там же, 1854, т. 93, № 3, отд. 5, с. 10—16.

[30] Рус. слово, 1859, № 10, отд. 2, с. 23—37; № 11, отд. 2, с. 23—38; № 12, отд. 2, с. 50—63; 1860, № 8, отд. 2, с. 42—47; вторая и третья из названных статей (III, 45—73).

[31] Рус. слово, 1860, № 8, отд. 2, с. 43.

считал он, дают возможность лучше почувствовать великий оригинал, чем гладкие вирши вольного перелагателя, чьи промахи «происходят не от недостатка таланта, не от неумения совладеть с русским языком, а от небрежности, от узкого взгляда на труд, требующий прежде всего любви и широкого сочувствия» (III, 71). Поэт, который, переводя иноязычный подлинник, выставляет вперед собственную личность, «ценит свою самобытность больше, чем достоинства переводимого им поэта», уже не переводчик, ибо основная цель перевода остается неосуществленной. «Но в таком случае к чему переводить? Не лучше ли самому сочинять?» — иронически замечал Михайлов, критикуя вольничанье Мантейфеля.[32] Еще в 1847 г. он опубликовал эпиграмму «Переводчик», которая явно метила в сборник «Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гете и Шиллера», и перекликалась с критикой Белинского:[33]

Шиллер и Гете... Но я их не вижу в твоем переводе...
Вместо обоих поэтов — вижу тебя одного!

(63)

Представление о целях и задачах переводческой деятельности определило и взгляд Михайлова на характер издания переводных произведений. Он активно поддерживал предпринятое Гербелем издание сочинений Шиллера — и переводами, и помощью в редакционной работе, и выступлениями в печати, ибо разделял точку зрения издателя на назначение переводной литературы; деятельность обоих соответствовала одному этапу развития художественного перевода.

Выше приводилось суждение Михайлова об издании Шиллера;[34] он считал, что Гербель сумел представить читателям «полный перевод такого писателя, по возможности удовлетворяющий современным требованиям» (III, 48). Ссылка на «современные требования» показывает, что он подходил к проблеме исторически. С одной стороны, он указывал, что в прошлом такое издание было бы невозможно и что сочувственное восприятие его русской публикой соответствует новому этапу, «свидетельствует о развитии художественных потребностей наших читателей в последнее время» (III, 45); с другой стороны, он подчеркивал, что перевод классического произведения, особенно поэтического, не может быть создан раз навсегда. Развитие языка, последовательная выработка «гибкости и изящества» русского стиха изменяют соотношение буквальной и поэтической верности. Поэтому великие поэты, как Шиллер, Шекспир, «будут постоянно переводиться, и каждый новый перевод будет более и более давать чувствовать красоты подлинника» (III, 46).

Сборник произведений одного поэта-переводчика, считал

---

[32] Там же.
[33] См. выше, с. 85, 89.
[34] См. выше, с. 180.

Михайлов, уже своим построением должен отражать подбор переводимых авторов, а не жанровый репертуар самого переводчика (как обычно составлялись сборники переводчиков-романтиков). Именно по такому принципу подготавливал он перед арестом сборник своих переводных стихотворений и того же требовал от других.[35] Той же системы придерживался и Гербель, составляя в 1866 г. посмертное издание стихотворений Михайлова, уничтоженное по распоряжению цензуры.

Наследие Михайлова-переводчика чрезвычайно разнообразно. Он переводил произведения разных жанров более чем шестидесяти авторов (главным образом поэтов) различных стран Европы, Азии и Америки, от древних времен до современности. По мере развития его творчества все яснее выделялись основные принципы выбора, которыми он руководствовался. В этом отношении переводческую деятельность Михайлова можно разделить на три периода.

В молодые годы (1845—1854) перевод у него носил бессистемный характер, хотя и занимал значительное место в творчестве начинающего писателя. Михайлов еще следовал романтической традиции, публикуя переводные стихотворения вперемешку с оригинальными, не делая между ними принципиального различия (он не всегда даже отмечал, что стихотворение — перевод, не указывал автора). Круг литератур, из которых он выбирал произведения для перевода, довольно традиционный: это в основном — немецкая литература, затем — французская и древнегреческая, изредка — английская. В самом выборе много случайного. Правда, уже наметились поэты, к произведениям которых Михайлов непрестанно обращался в течение всей своей творческой жизни, — Гейне и Гете.

В одном из писем 1848 г. он сообщал, имея в виду Гейне: «Я почти всего его перевел»,[36] но, не удовлетворенный достигнутым, продолжал работать дальше. Из Гете, помимо лирических и антологических стихотворений, он перевел в 1847—1848 гг. обе части «Фауста»,[37] видя в этой трагедии «картину стремлений и страданий человека вообще» (III, 60). Однако из-за цензурных препятствий, особенно усилившихся с 1848 г. в пору «мрачного семилетия», он смог опубликовать лишь одну сцену из I части («Собор»)[38] и в дальнейшем уже к трагедии не возвращался.

---

[35] См. об этом в его рецензии на «Стихотворения Ф. Б. Миллера» (Рус. слово, 1859, № 12, отд. 2, с. 37—39).

[36] Литературный архив, т. 6, с. 157 (письмо к В. Р. Зотову от 8 сент. 1848 г.).

[37] См.: там же, с. 146 (письмо Михайлова к В. Р. Зотову от 25 апр. 1848 г.).

[38] Лит. газета, 1848, 20 мая, № 20, с. 306. — О цензурных препятствиях к опубликованию перевода «Фауста» см. в письме Н. Г. Чернышевского к Михайлову от ноября 1850 г. (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. 14, с. 209); в примечании к этому письму (с. 791) «Фауст» неправильно определен как сцена из трагедии Марло, переведенная Михайловым впоследствии.

В эти же годы Михайлов переводил Шиллера, Уланда, Ленау, Рюккерта, Шамиссо, Байрона, Сафо, Анакреона, к которым обращался и позднее. Но наряду с этими поэтами встречаются и случайные для него имена, вроде Э. Спенсера, Мильвуа, Шатобриана, Готье, Казимира Делавиня и даже Оскара Редвица, которого сам Михайлов впоследствии назовет «бездарнейшим католическим романтиком» (III, 214). Возможно, случайный характер носили и переводы двух рассказов английских реалистов.[39] Видно, что писатель еще пробует силы, ищет своего пути в переводе, как и в оригинальном творчестве, где поэзия переплеталась с прозой, а в стихах он постепенно эволюционировал от эпигонского романтизма к реализму, создавая при этом и интимную лирику, и антологические подражания древним, и социально острые произведения. Интересно свидетельство Шелгунова, который сообщает, что, когда он «познакомился с Михайловым <...> его литературная физиономия не выяснилась еще вполне. Сам Михайлов считал себя беллетристом и, кажется, мало ценил себя как переводчика и знатока иностранной литературы».[40]

В период творческой зрелости Михайлова (1855—1861) стихотворный перевод стал основой его литературной деятельности, тем более что с 1853 г. он прекратил публикацию оригинальных стихотворений (которые, однако, продолжал писать). С середины 50-х годов значительно расширяется круг интересов переводчика: он обращается к поэтам Азии, Америки, Восточной Европы. Теперь уже многочисленные и разнообразные переводы отчетливо объединяет общая культурно-просветительская, демократическая направленность. Бóльшая часть из переводившихся произведений появлялась впервые на русском языке.

Преимущественное внимание Михайлов по-прежнему уделяет Гейне, видя в нем «главу современных поэтов Германии». «Гейне, — писал он, — родился вместе с веком <...> и все волнения и тревоги времени отразились в его произведениях».[41] В середине 50-х годов в разных журналах он помещал переводы стихотворений немецкого поэта, а в конце 1857 г. (т. е. через полтора года после его смерти) замыслил четырехтомное издание «Сочинений Генриха Гейне» в своем переводе. Издание должно было «заключать в себе выбор всего лучшего как из стихотворных, так и из прозаических произведений немецкого поэта».[42]

---

[39] Ключ от улиц, или Лондон ночью: (Рассказ Чарльза Диккенса). — Отеч. зап., 1852, т. 84, № 9, отд. 8, с. 52—64; Танцмейстер: Рассказ Теккерея. — Современник, 1853, т. 39, № 5, отд. 6, с. 51—67. — Оба рассказа напечатаны без подписи переводчика; о принадлежности переводов Михайлову см.: Литературный архив, т. 6, с. 199, 201. Первый рассказ приписан Диккенсу ошибочно; его автор — Дж. Сейла.

[40] Воспоминания, т. 1, с. 110.

[41] *Михайлов М.* Генрих Гейне. — Рус. вестн., 1856, т. 2, № 6, март, кн. 2, отд. 2, с. 101, 104.

[42] Библиотека для чтения, 1857, т. 146, № 12, отд. 6, с. 56. — Дружинин, которому принадлежит это сообщение, свидетельствовал, что работа Михайлова над переводом Гейне значительно продвинулась. «Мы имели слу-

Михайлов даже приступил непосредственно к подготовке 1-го тома, однако по неизвестным нам причинам издать «Сочинения» ему не удалось. В марте 1858 г. в его переводе вышел лишь сборник «Песни Гейне», включавший 62 стихотворения.[43]

Позднее в журналах печатались его переводы отдельных глав из «Путевых картин» (Reisebilder) Гейне,[44] а также заметки о его жизни и творчестве[45] — первая на русском языке биография немецкого поэта.

Как мы отмечали, Михайлов деятельно сотрудничал в гербелевском издании сочинений Шиллера, которого он считал «благороднейшим, чистейшим», «величайшим по гуманности поэтом последнего времени», «одним из ‹...› немногих вечных наставников и руководителей человечества» (III, 46, 48). Среди включенных в издание стихотворений немецкого поэта 26 были помещены в переводах Михайлова. Из них, правда, только 11 публиковались впервые, но большинство из печатавшихся ранее были здесь представлены в новых редакциях. Более того, три своих перевода, уже напечатанных во 2-м томе издания: «Истукан в Саисе» (Das verschleierte Bild zu Sais), «Согласие» (Die Übereinstimmung) и «Ученый работник» (Der gelehrte Arbeiter), Михайлов переделал заново (причем первый получил заглавие «Истукан Изиды») и настоял на их опубликовании в приложении к тому драматических сочинений.[46] И над другими своими переводами стихотворений Шиллера Михайлов продолжал работать после их опубликования в собрании Гербеля. Для последних томов этого издания он перевел прозаическую «мещанскую трагедию» «Коварство и любовь» и роман «Духовидец».

С 1858 г. Михайлов начал публиковать переводы стихотворений некоторых восточных поэтов: персидских лириков Руми и Саади, азербайджанца Мирзу Шаффи Вазеха и др. Переводы эти делались, как правило, при посредстве немецких стихотворных переводов. Большое внимание в это время уделяет Михайлов демократическим поэтам Запада: Бернсу, Байрону, Гуду, Шамиссо, Ленау, Гартману, Фрейлиграту, Петефи, Лонгфелло. К Петефи до Михайлова русские переводчики не обращались. А переводы шести стихотворений Бернса, опубликованные в 1856 г. в «Современнике», в сущности, впервые достойно представили великого шотландца на русском языке. Стремясь поддержать предпринятое

чай прослушать многие из вещей, им переведенных, — добавлял он, — и можем сказать утвердительно, что бо́льшая часть переводов этих кажется нам образцовою» (там же, с. 56—57).

[43] Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова. СПб.: Тип. Я. Трея, 1858. 144 с.

[44] Гарц (Рус. вестник, 1859, март, кн. 2), Италия (Современник, 1859, № 9; 1860, № 10), Северное море (Рус. слово, 1859, № 11), Идеи (там же, 1860, № 6), Англия: I. Разговор па Темзе (Век, 1861, № 8).

[45] *Михайлов М.* Биографические заметки о Гейне. — Библиотека для чтения, 1858, т. 149, № 6, отд. 7, с. 103—120; т. 150, № 7, отд. 7, с. 40—67.

[46] См.: Драматические сочинения Шиллера в переводах русских писателей, изданные под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1858, т. 4, с. 328—331.

Гербелем издание «Кобзаря», Михайлов стал переводить стихотворения Шевченко, с которым был лично знаком. К 1859 г. относятся его первые опыты переводов из Беранже. Внимание его привлекают также произведения европейского фольклора — песни, баллады. И в творчестве зарубежных поэтов он нередко отыскивает стихотворения, проникнутые фольклорными мотивами, написанные в духе народных песен. Такие песни, например, он находит у Уланда, который раньше был представлен русскому читателю в переводах Жуковского певцом романтического средневековья. А из Альфреда Теннисона, английского придворного поэта, эпигона романтизма, чье творчество, утверждал Михайлов, свидетельствует об упадке современной английской поэзии,[47] он все же извлек стихотворную легенду «Годива», считая, что автору удалось воссоздать в ней дух народной поэзии (см. III, 91).

Михайлов знакомил русских читателей с зарубежными литературами не только с помощью переводов, но и в критических и публицистических статьях, которыми откликался на различные явления литературы Европы и Америки. Он писал о великих английских реалистах Диккенсе и Теккерее[48] и французском народном поэте-песеннике Эжене Потье (будущем авторе «Интернационала»),[49] популяризировал творчество английской романистки Джордж Элиот[50] и американца Натаниэла Готорна, разбирал поэзию Лонгфелло,[51] Томаса Гуда,[52] Виктора Гюго.[53]

Во второй половине 50-х годов Михайлов все чаще использовал перевод как средство пропаганды передовых идей, позволявшее (правда, не всегда успешно) обходить цензурные рогатки. Эту цель преследовали переводы ряда стихотворений Гейне, таких как «Брось свои иносказанья...» (Laß die heil'gen Parabolen...), «Сумерки богов» (Götterdämmerung), «С толпой безумною не стану...» (Ich tanz' nicht mit, ich räuchre nicht den Klötzen...), «Аффронтенбург» и др., «Белого покрывала» (Der weiße Schleier) Морица Гартмана, призывавшего революционеров к стойкости перед лицом смерти, «Песни о рубашке» (The song of the shirt) Гуда, раскрывавшей трагедию жизни бедных клас-

---

[47] См.: —*X*— [*Михайлов М. Л.*] Мелкие заметки. — Современник, 1861, т. 85, № 1, отд. 2, с. 97—98.

[48] Иностранная литература <...> Диккенс и Теккерей как журналисты. — Современник, 1861, т. 86, № 4, отд. 2, с. 231—260.

[49] *Михайлов М.* Парижские письма: I <...> Песенник Потье. — Там же, 1858, т. 71, № 9, отд. 1, с. 276—278 (III, 228—230).

[50] *Михайлов М.* Джорж Элиот. — Современник, 1859, т. 78, № 11, отд. 3, с. 103—130; *Михайлов М.* Новый роман Джоржа Элиота. — Там же, 1860, т. 83, № 9, отд. 1, с. 313—414.

[51] —*X*— [*Михайлов М. Л.*] Американские поэты и романисты. — Там же, № 10, отд. 3, с. 217—232; т. 84, № 12, отд. 3, с. 305—324 (первая статья посвящена Готорну, вторая — Лонгфелло).

[52] *Михайлов М.* Юмор и поэзия в Англии: Томас Гуд. — Там же, 1861, т. 85, № 1, отд. 1, с. 283—318; т. 88, № 8, отд. 1, с. 357—390 (III, 129—202).

[53] *Михайлов М.* Последняя книга Виктора Гюго. — Рус. слово, 1860, № 1, отд. 2, с. 119—141 (III, 74—96).

сов, и некоторых других произведений, которые получали широкое распространение в демократических кругах.

Особое значение получили опубликованные в «Современнике» 1861 г. «Песни о невольничестве» (Poems on slavery) Лонгфелло в переводе Михайлова. Еще в конце 1860 г. во второй статье «Американские поэты и романисты» Лонгфелло был представлен русским читателям как поэт, в чьих стихотворениях «слышится строгий голос твердого гражданского чувства, которым богаты так немногие из современных европейских поэтов. Всюду в произведениях Лонгфелло чувствуется также горячее биение сердца, полного любви к человечеству».[54] Касаясь «превосходных „Песен о невольничестве“», Михайлов писал: «Они проникнуты горячим чувством негодования и полны горьких укоризн свободной стране, которая до сих пор не может смыть с себя черного пятна невольничества».[55]

Появление после этого в том же журнале самих «Песен» (правда, с измененным по требованию цензуры заглавием «Песни о неграх»), где они были напечатаны рядом со статьей В. А. Обручева «Невольничество в Северной Америке», явилось замаскированным политическим выступлением революционных демократов против крепостничества.[56] Злободневный смысл приобретала последняя строфа из «Предостережения» (The warning), заключительного стихотворения цикла:

Самсон порабощенный, ослепленный
Есть и у нас в стране. Он сил лишен,
И цепь на нем. Но — горе! если он
Поднимет руки в скорби исступленной,
И пошатнет, кляня свой тяжкий плен,
Столпы и built основанья наших стен, —
И безобразной грудой рухнут своды
Над горделивой храминой свободы!

(188)

Показательно, что эта строфа исключалась в дальнейшем царской цензурой из изданий стихотворений Михайлова.

В 1861 г. Михайлов намеревался подвести первый итог своей переводческой деятельности: он начал готовить издание лучших своих стихотворных переводов. Арест в сентябре лишил его возможности самому завершить сборник. В письмах Шелгуновым из Петропавловской крепости он просил довести издание до конца:

[54] Современник, 1860, т. 84, № 12, отд. 3, с. 318.

[55] Там же, с. 315.

[56] Озаглавленный первоначально в соответствии с оригиналом «Песни о невольничестве» цикл был набран для февральского номера журнала за 1861 г., но был задержан цензором В. Бекетовым, который признал его несвоевременным. Печатание цикла под измененным заглавием было разрешено лишь в следующем, третьем, номере, вышедшем уже после опубликования Манифеста 19 февраля об «освобождении» крестьян (см.: *Бличевская М.* Из архива Н. Г. Чернышевского: (Об одном переводе М. Л. Михайлова). — Вопр. лит., 1965, № 3, с. 251—252).

«Хотелось бы хоть что-нибудь оставить на память по себе; а стихи мои едва ли не лучшее из всего, что мною написано».[57] (Теперь он уже не сомневался, что стихотворный перевод — главное в его творчестве). Усилиями друзей сборник, содержавший 217 стихотворений, распределенных по семи разделам («Подражания восточному», «Из английских поэтов», «Из немецких поэтов», «С венгерского», «С малороссийского», «С польского», «Народные песни»), был издан в 1862 г. в Берлине.[58]

Особый характер носила переводческая деятельность Михайлова в годы ссылки (1862—1865). Просветительские задачи отошли на второй план. Свое творчество, как оригинальное, так и переводное, поэт посвящает в основном делу революционной пропаганды, рассчитывая на то, что хотя бы часть произведений дойдет до читателей. Именно в ссылке Михайлов переводит такие социально острые произведения Гейне, как «Enfant perdu», «Оборванцы» (Lumpentum), «Порядок вещей» (Weltlauf), «Юдоль плача» (Jammerthal), «Вицли-Пуцли» и др. Значительное число переведенных им в это время стихотворений связано с революционной и национально-освободительной борьбой европейских народов; это — «К польке-матери» (Do matki Polki) Мицкевича, «Завещание» (Заповіт) Шевченко, «Мир вам, почившие братья...» (Peace to the slumberers) — одна из «Ирландских мелодий» Томаса Мура, «Военный гимн» (Ὡς πότε, παλληκάρια) Константина Ригаса, борца за освобождение Греции от турецкого ига, произведения поэтов — участников антифеодального демократического движения 40-х годов в Германии — Гервега, Руге, Гофмана фон Фаллерслебена и др. Идеей борьбы против тирании за человеческую культуру и свободу проникнуты «Скованный Прометей» Эсхила и «Прометей» Гете. Наибольшее, по-видимому, значение придает Михайлов в эти годы французскому революционному поэту-песеннику Беранже, из которого переводит 55 стихотворений.

Кроме того, в последние годы жизни Михайлов перевел ряд стихотворений о неволе, изгнании, заточении. Среди них — «Изгнание» (The exile) Гуда, «Жена каторжного» (The song of a felon's wife) Барри Корнуола, «Птичка-изгнанница» А. Ипсиланти, некоторые из песен Беранже: «Изгнание» (L'exile), «Прощание с полями» (Adieux à la campagne), «Свобода» (La liberté), «Ласточки» (Les hirondelles), «Узник» (Le prisonnier), «Камин в тюрьме» (Le feu du prisonnier). Вообще почти все стихи, переведенные в ссылке, в той или иной мере выражали собственные мысли, чувства, настроения Михайлова.

После ареста и осуждения издание произведений Михайлова, как «государственного преступника», было строго запрещено. Однако благодаря усилиям друзей многие из его последних переводов были опубликованы под разными псевдонимами в 60—70-е гг.,

---

[57] Воспоминания, т. 2, с. 433—434.
[58] Стихотворения М. Л. Михайлова. Берлин: Georg Stilke, 1862. 326 с.

причем некоторые — еще при жизни писателя. В частности, в 1863 г. в «Современнике» появился «Скованный Прометей» Эсхила, переведенный Михайловым по дороге в ссылку и воспринятый читателями как гневное обличение, которое томившийся в неволе поэт бросал в лицо своим тиранам:

Земля заколебалась;
За молньей молния — шипят и вьются
И всюду мечут огненные стрелы;
Столбами вихри поднимают пыль;
Везде шумит, как в буйном хмеле, буря;
С мятежнической яростью и с воем
В отчаянном схватились бое море
И небеса... И эту кару Зевс
Мне шлет, чтоб испугался я!.. Рази,
Хлещи, гроза! О мать моя святая!
О ты, эфир, священная стезя
Зиждительного света! посмотрите,
Какую я терплю несправедливость! [59]

(145)

Революционная направленность переводческой деятельности Михайлова не ускользнула от внимания царских властей. Чиновник особых поручений Министерства внутренних дел граф П. И. Капнист в «Очерке направления русской лирической поэзии с 1854 по 1864 год включительно», составленном по указанию министра, дал поэзии Михайлова хотя весьма одностороннюю и тенденциозную, но не лишенную проницательности характеристику. По словам Капниста, некоторые поэты обратились «к переводам с иностранных языков тех именно лирических пиес, в которых изображены яркими красками неудовлетворительные стороны общественной жизни на Западе со всеми язвами пролетариата, и в этих переводах стараются внешними формами стиха, выражений или переделкой содержания напомнить некоторые явления из нашей жизни».[60] Первым из этих поэтов был назван Михайлов. Многие переводы Михайлова подвергались цензурным искажениям или запрещались к переизданию. Даже в 1889 г., через двадцать четыре года после смерти поэта, цензор, просматривавший собрание его переводов, отметил ряд стихотворений, указывая, что «одни могут послужить к возбуждению негодования к высшим сословиям, другие же оскорбляют религиозное чувство».[61] Некоторые переводы Михайлова смогли быть напечатаны только в советское время.

Основным вкладом Михайлова в русскую переводную поэзию были стихотворения Гейне. Как писал в конце XIX в. один критик, «лучше всех переводил Гейне М. Л. Михайлов: что Жуков-

---

[59] О первой публикации перевода см.: *Алексеев В. А.* К истории журнала «Современник». — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1955, № 200. Сер. филол. наук, вып. 25, с. 238—239.

[60] *Капнист П. И.* Соч. М., 1901, т. 2, с. 419.

[61] Цит. по: *Михайлов М. Л.* Полн. собр. стихотворений, с. 654.

ский для Шиллера, Гнедич для Гомера, Соколовский для Шекспира, то Михайлов для Гейне».[62] Гейне был самым любимым поэтом Михайлова; в его произведениях он ощущал то «согласие подлинника с собственным настроением», которого сам требовал от переводчиков. Это засвидетельствовал еще Н. В. Шелгунов: «. . . любимым его поэтом был Гейне, — конечно, потому, что у Михайлова был тот же душевный склад, те же переходы от серьезного настроения к внезапной иронии или шутке и тот же острый, тонкий ум, умевший схватывать оттенки мыслей и чувств».[63] В какой-то мере Михайлов, как и Гейне, пережил в своем творчестве кризис романтизма, и это, несомненно, сближало его с автором «Книги песен».

Сохранившиеся стихотворные переводы Михайлова из Гейне составляют почти треть его поэтического наследия в области перевода. Когда ему не удалось осуществить издание сочинений Гейне, он, как мы видели, выпустил сборник «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова», которому придал своеобразное сюжетное построение, явно следуя в этом отношении примеру немецкого поэта. Переводы стихотворений, взятых из различных сборников Гейне, группировались по тематическим разделам, призванным отразить разные стороны душевной жизни поэта: «Грезы» (сновидения радостные и страшные), «На Гарце» (уход в горы от пошлого света), «Песни» (любовные переживания), «Думы» (мотивы социального протеста), «Романсы и баллады», завершающий цикл «На смертном одре» — прощание с жизнью. Отбор стихов преимущественно личного характера, сюжетная линия, обнаруживаемая в книге, свидетельствуют о том, что Михайлов хотел создать лирический образ поэта.

Во вступительной статье «Генрих Гейне» Михайлов отмечал общественный пафос его творчества, отразившего «все волнения и тревоги времени», его связь с литературной группой «Молодая Германия». «Гейне был барабанщиком этого воинственного легиона», утверждал Михайлов, но тут же добавлял: «Но посмотрим на Гейне не как на человека известной партии, а как на лирического поэта, певца любви и природы. Едва ли не это титло дает ему главное право на долгую жизнь в потомстве».[64] Такая точка зрения и обусловила решительное преобладание лирической стихии в сборнике. Возможно, Михайлов считал, что Гейне как общественный деятель и публицист будет лучше представлен переводом «Путевых картин», который он готовил к публикации. Впрочем, и последующие его стихотворные переводы из Гейне расширяли представление о творческом диапазоне немецкого поэта.

Больше, чем кому-либо из переводчиков XIX в., Михайлову удалось передать своеобразие поэзии Гейне, непринужденность

[62] *Краснов Пл.* Переведенный Гейне. — Книжки «Недели», 1898, июнь, с. 178.
[63] Воспоминания, т. 1, с. 111.
[64] Песни Гейне. . ., с. IX, XII—XIII.

его стиля, тенденцию к разговорности, характер его образной системы. Добролюбов назвал выпущенный Михайловым сборник «первою литературною попыткою издания Гейне в русском переводе» и отмечал, что у Михайлова, в отличие от других поэтов, есть «способность чувствовать поэзию Гейне» и что «он до сих пор лучше всех других передавал силу впечатления, оставляемого в читателе стихами Гейне».[65] А в 1919 г. А. А. Блок, подводя итог деятельности русских переводчиков Гейне, говорил, что Михайлов «до сих пор по качеству своих переводов не превзойден никем», «бо́льшая часть из них — настоящие перлы поэзии».[66] Показательно, что крупнейшие русские композиторы XIX в., которые вдохновлялись поэзией Гейне, — Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев, А. К. Лядов и др. — положили на музыку переводы Михайлова.

Михайлов-переводчик был в подлинном смысле слова «взыскательным художником». Он неутомимо работал над своими переводами, возвращался к сделанным раньше и переделывал их заново, стремясь достигнуть возможно большей близости к оригиналу и художественного совершенства. Многие его переводы из Гете, Шиллера и, особенно, из Гейне существуют в двух-трех редакциях. Значительное число его юношеских переводов не увидело света, потому что требовательный к себе поэт счел их недостаточно хорошими и, по-видимому, уничтожил впоследствии.[67]

Богатство наследия Михайлова-переводчика определяется не только и не столько перечнем имен переводимых поэтов или числом переведенных стихотворений, сколько историческими и жанровыми их различиями, а отсюда — многообразием воспроизведенной поэтической фактуры, разностью интонационного строя его переводов. Реалистический принцип воссоздания стилистической системы подлинника служил для него руководящим началом. Из-под его пера с равным успехом выходили афористическая античная эпиграмма:

Делая зло, от людей еще можешь укрыться; но боги
Видят не только дела — самые мысли твои.

(Лукиан. «Боги», 136)

и народная песня:

Как в лес меня послали
По ягоду чернику,
Я в лес не заходила
И ягод не сбирала...

(Литовская песня, 496)

---

[65] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1934, т. 1, с. 366—367.
[66] *Блок А.* Гейне в России. — Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 118, 119.
[67] К числу несохранившихся переводов Михайлова, о которых известно из переписки, помимо многих стихотворений Гейне и упомянутых выше двух частей «Фауста» Гете, относятся также поэма Виньи «Моисей» и стихотворения Катулла.

Он мог воссоздать торжественную ораторскую инвективу:

Не прерывай свой грозный клич,
Покуда Ложь — законом века,
Пока здесь цепь, клеймо и бич
Позорят званье человека!

(Лонгфелло.
«К Вильяму Чаннингу», 181)

и скорбную медитацию:

Я не ропщу, хоть в сердце стынет кровь,
Моя навек погибшая любовь!
Алмазы, что в кудрях твоих горят,
Ночь сердца твоего не озарят.

(Гейне. «Я не ропщу...», 270)

эпическое повествование:

Из темного ущелия Кармила
На солнце выполз Агасвер. Другое
Тысячелетье шло к концу с тех пор,
Как он бродил, бичуемый тревогой,
По всем странам...

(Шубарт. «Вечный жид», 189)

и разговорное обращение:

Ну, кто же громко так мяучит!
Совсем ты прогнала мой сон.
Чего тебе? Иль голод мучит,
Что ночью просишься ты вон?

(Беранже. «Кошка», 404)

боевой призыв:

За меч, сыны Эллады!
Сряжайте корабли!
Огнем твердыни вражьи
Снесем с лица земли!

(Ригас.
«Военный гимн», 484)

и циничную историю:

Любовь их была глубока и сильна:
Мошенник был он, потаскушка она.
Когда молодцу сплутовать удавалось,
Кидалась она на кровать — и смеялась.

(Гейне, «Женщина», 298)

Число этих взятых на удачу примеров может быть значительно увеличено.

Однако среди всего этого многообразия нередко возникает одна постоянная эмоциональная интонация. Ее можно встретить в переводах из разных поэтов, в стихотворениях различного ме-

трического строения. Их отличает какая-то тихая, немного сентиментальная грусть, необычайная задушевная простота и напевность, напоминающие народную песню.

Так прощай, моя радость, прощай!
Дождались мы с тобой расставанья.
Поцелуй же меня, приласкай!
Уж другого не будет свиданья.

(Уланд. «Прощанье», 237)

Из-за моря ласточка
Весной полетит,
И ветер, мне веющий,
Твой сад навестит;
С тем ветром кораблик наш
Вернется домой.
А я? Не видать уж мне
Сторонки родной!

(Гуд. «Изгнание», 175)

В чужедальной стороне
Горе да несчастье,
И повянули они,
Как цветы в ненастье.

(Гейне. «Трагедия», 297)

Можно предположить, что в этих стихотворениях, при всем их соответствии оригиналу, в то же время звучит голос самого Михайлова, та присущая ему поэтическая интонация, которая, однако, почти не проявлялась в его оригинальном творчестве, тяготевшем к гражданственности. Вероятно, П. Ф. Якубович подразумевал стихотворения, подобные приведенным выше, когда писал, что на многих переводах «лежит своеобразный *михайловский* колорит, позволяющий сразу отличить их среди множества других».[68]

Считая, что совершенный перевод должен передавать «в соответственной полноте и красоте» «не только весь характер» произведения, «но и малейшие оттенки, и общий строй, и все разнообразные мелкие мотивы» (III, 49), Михайлов особое внимание уделял воссозданию формы переводимого поэтического произведения. В этом отношении его теория, равно как и практика, обозначила новый этап развития перевода в России. До него о необходимости передавать в стихотворном переводе форму оригинала писали П. А. Катенин[69] и В. Г. Белинский.[70] Но их суждения по этому вопросу носили частный характер и не были поддержаны критикой, а мнение Катенина даже вызывало принци-

---

[68] Русская муза: Художественно-историческая хрестоматия / Сост. П. Я. СПб., 1904, с. 262.

[69] См.: *Катенин П.* Письмо к издателю. — Сын отечества, 1822, ч. 76, № 14, с. 303—309.

[70] См. выше, с. 103.

циальные возражения О. М. Сомова.[71] Вообще же самая возможность и целесообразность такой передачи, как правило, подвергались сомнению.

Михайлов в своих статьях, посвященных разбору переводных произведений, подчеркивал принципиальное значение правильной передачи формы. «В художественном произведении, — писал он, — форма постоянно обусловливается содержанием, в ней не может быть ничего произвольного. Мы говорим как о форме в обширнейшем смысле, то есть о постройке всего произведения, о согласии между идеей и образом, являющимся для ее воплощения, так и о форме в более тесном, но чрезвычайно важном значении, а именно об языке, о стихе, о метре. Неважным является размер только в художественно слабых произведениях, где содержание не вполне продумано и прочувствовано и потому не нашло себе вполне соответственного выражения» (III, 62).

Рассматривая форму и содержание в единстве, Михайлов требовал от переводчика понимания содержательности формы, «того проникновения духом подлинника, которое сообщает переводу характер почти оригинального, не заимствованного произведения».[72]

С другой стороны, считал Михайлов, переводчик должен сделать новую форму органичной, естественной, «усвоить» ее русскому языку. Для этого недостаточно механического воспроизведения внешних признаков строфики, размера и т. д., но нужно подлинное овладение формой в ее новом языковом воплощении, нужна «твердость руки гения, распоряжающегося языком, как покорным своим орудием», писал Михайлов, ссылаясь на пример Пушкина, на Жуковского, у которого «гекзаметр является нам почти русским народным размером», тогда как у других поэтов, у Фета и М. Достоевского, гекзаметр превращался в «кочковатые стихи» (III, 50—51).

В своей переводческой практике Михайлов сознательно работал над «усвоением» новых стихотворных форм. Правда, ему случалось и отклоняться от формы подлинника. Так, например, в переводе «Песни Миньоны» (Mignon) Гете он заменил ямбы амфибрахиями и смежные рифмы опоясывающими, в «Прощании Гектора» (Hektors Abschied) Шиллера вместо хорея употребил дактиль, отступил от формы сонета в переводе из Гейне «С толпой безумною не стану...» и т. д. В какой-то мере над поэтом тяготела укоренившаяся традиция «вольных переложений», и он

[71] См.: *Сомов О.* Письмо к издателю С. О. — Сын отечества, 1822, ч. 77, № 16, с. 65—75. См. также: *Холмская О.* Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, [сб. 1], с. 335—339.

[72] Рус. слово, 1859, № 10, отд. 2, с. 32—33. — Ср. суждение Михайлова о трагедии Гете «Фауст»: «И содержание, и форма слиты в ней так органически, что переводчику необходимы и глубокое понимание высоких идей, волнующих Фауста, и глубокое сочувствие к ним, и могучее слово для их выражения» (там же, с. 32).

не мог полностью освободиться от нее. В его переводах интимной лирики Гейне, особенно ранних, ощутимо влияние эпигонского романтизма, проявляющееся в образных штампах, сентиментальности слога («Дай ручку мне...», «Из слез моих много, малютка...» и др.).[73]

В позднем переводном творчестве Михайлов преодолел это влияние, и в выборе им стихотворной формы основную роль играли поиски того, что мы сейчас называем функциональными соответствиями. Учитывая общее состояние современной ему поэтической культуры, Михайлов должен был признать, что одни и те же метро-ритмические средства производят в разных языках различное впечатление, вызывают различные эмоциональные ассоциации. Нельзя не согласиться с исследовательницей, которая на основании исчерпывающего анализа его переводов из немецкой поэзии пришла к выводу: «Переводя поэзию различной фактуры, Михайлов в большинстве случаев не шел по линии метрического буквализма, а добивался прежде всего интонационно-стилевого созвучия перевода оригиналу, видя именно в нем наилучшую возможность передачи художественной системы подлинника, сохранения его „духа"».[74] В частности, например, он обычно передавал дольники английских и немецких поэтов (в том числе и Гейне) правильными русскими силлабо-тоническими размерами. Причиной этого было отнюдь не неумение. Среди рукописей поэта сохранился не публиковавшийся при его жизни ранний перевод стихотворения Гейне «Es ragt ins Meer der Runenstein», который представляет собою удачный опыт русского дольника:

Нависла над морем немая скала,
На ней сижу я в мечтаньях.
И ветер свистит, и чайки кричат,
И волны ходят с роптаньем...[75]
и т. д.

Показательно, что, продолжая работать над переводом, Михайлов создал новую редакцию, написанную правильным амфибрахием:

Над морем, поникнув на голый гранит,
С моими мечтами сижу я.
Знать, бурю почуяла — чайка кричит,
И волны несутся бушуя...
(37—38)

Очевидно, что поэт сознательно отказался от дольника, справедливо полагая, что при неразработанности этой формы в русской поэзии его времени (в отличие от немецкой) она будет произво-

---

[73] См.: *Рязанова Л. С.* М. Л. Михайлов — переводчик немецкой поэзии: (Проблема передачи поэтического стиля), с. 13.

[74] *Абишева Л.* Русские аналоги немецкого стиха в переводах М. Михайлова, с. 296.

[75] Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1953, т. 12, вып. 5, с. 438 (публ. А. Ф. Захаркина).

дить иное впечатление на русского читателя, чем оригинал — на немецкого, и в этом смысле в середине XIX в. правильные русские силлабо-тонические размеры были более адекватны стиху Гейне, чем непривычные дольники.[76]

Однако Михайлов далеко не всегда «смирялся» подобным образом перед традиционной поэтикой. Напротив, при каждой возможности он смело экспериментировал. Блестящим примером такого эксперимента может служить его перевод цикла стихотворений Гейне «Северное море» (Die Nordsee). Безрифменные вольные стихи, или, как определял их сам Михайлов в предисловии к переводу, «кадансированные строки без определенного количества стоп или ударений, даже без постоянного ритма», «подчиняющиеся единственно музыкальному чувству», не были приняты в русском стихосложении. Стремясь, как он писал, «удержать в своем переводе размер или, лучше сказать, форму подлинника»,[77] Михайлов отказался от буквального воспроизведения стиха оригинала. Он изучил принципы организации этого стиха и постарался применить их на материале русского языка.[78]

Песни, вы, добрые песни мои!
Вставайте! наденьте доспехи!
Трубите в трубы
И на щите поднимите
Мою красавицу!
Отныне всевластной царицей
В сердце моем она будет
Царить и править.

(321)

Этими строками открывается первое стихотворение «Коронование» (Krönung), дающее настрой всему циклу.[79] Глубокое осмысление цикла, творческое воссоздание средствами русского языка «стройности, благозвучия и поэзии» при сохранении вольных ритмов подлинника позволили Михайлову передать музыкальное звучание стихотворений и обогатить русскую поэзию произведением, которое до сих пор остается классическим образцом переводов из Гейне. Особую трудность для перевода представляли, в частности, многочисленные в стихотворениях цикла сложносоставные

---

[76] См.: *Рубинова Е.* О принципах подхода М. Л. Михайлова к переводам произведений Генриха Гейне, с. 72.

[77] Рус. слово, 1859, № 11, отд. 1, с. 107.

[78] Подробнее об этом см. в упомянутой статье А. Л. Жовтиса «У истоков русского верлибра...» (см. примеч. 1).

[79] Ср. оригинал:

Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder!
Auf, auf! und wappnet euch!
Laßt die Trompeten klingen,
Und hebt mir auf den Schild
Dies junge Mädchen,
Das jetzt mein ganzes Herz
Beherrschen soll, als Königin.

эпитеты, которые сообщают произведению Гейне неповторимый характер. Михайлов сумел, не погрешив против родного языка, передать это своеобразие оригинала. Приведем один из многочисленных примеров:

Und immer dich suchte, Du Immergeliebte, Du Längstverlorene, Du Endlichgefundene... (Seegespenst)	Всё только искал тебя, Вечно-любимая, Давно-утраченная, Наконец-обретенная! («Морской призрак», 335)

Вообще сопоставление переводов Михайлова с оригиналами наглядно показывает, как он был точен — особенно для его времени, как малы были допускаемые им «жертвы» — неизбежные в стихотворном переводе отклонения от подлинника. Одним из ярких примеров может служить «Песня о рубашке» Т. Гуда. Насколько сознательно подходил Михайлов к воссозданию на родном языке этого стихотворения, ясно видно из его примечания, где он писал: «В этом опыте перевода знаменитой песни английского поэта встречаются некоторые не совсем правильные стихи, как и в самом подлиннике. Переводчику ничего не стоило сгладить все неровности, перерифмовать всю пьесу и вообще сделать ее вполне согласною с правилами строгой версификации; но едва ли в таком виде она сохранила бы то беспорядочное и страстное движение, которое составляет ее существенный характер. Насколько можно при несходстве языков, переводчик старался сберечь не только внутренний строй, но и внешние оттенки выражения оригинала».[80]

Приводим две строфы (1-ю и 5-ю) перевода:

Затекшие пальцы болят,
И веки болят на опухших глазах...
Швея в своем жалком отрепье сидит
С шитьем и иголкой в руках.
Шьет — шьет — шьет.
В грязи, в нищете, голодна,
И жалобно горькую песню поет —
Поет о рубашке она.

. . . .

Но что мне до смерти? Ее не боюсь,
И сердце не дрогнет мое,
Хоть тотчас костлявая гостья приди.
Я стала похожа сама на нее.
Похожа от голоду я на нее...
Здоровье не явится вновь.
О боже! зачем это дорог так хлеб,
Так дешевы тело и кровь?[81]

(172—173)

---

[80] Современник, 1860, т. 83, № 9, отд. 1, с. 63.

[81] Ср. оригинал:

With fingers weary and worn,
With eyelids heavy and red,
A woman sat, in unwomanly rags,
Plying her needle and thread —

При сравнении с оригиналом бросается в глаза текстуальная близость перевода. В рассматриваемых строфах, кроме строки «Здоровье не явится вновь» (она введена русским поэтом, видимо, для того, чтобы поставить в конце весьма существенное для смысла произведения слово «кровь»), все образы перевода, все художественные детали так или иначе заданы подлинником. Некоторые строки даже представляют собою дословный перевод, но при этом они не утрачивают поэтического звучания, например: «В грязи, нищете, голодна» или замечательные по силе гневного протеста слова: «О боже! зачем это дорог так хлеб, / Так дешевы тело и кровь?».[82] В других случаях поэт передает не текст, а образы подлинника, например: «Сердце не дрогнет мое», «костлявая гостья» и т. д. Следует отметить, что Михайлов стремился сохранить также и распределение художественного материала внутри строфы.

Эти характерные особенности михайловского перевода становятся особенно ясными, если сопоставить его с близкими по времени другими переводами «Песни о рубашке»: Д. Д. Минаева (1865) и Д. Л. Михаловского. Минаев вольно пересказывал содержание, нарушая последовательность его изложения; не удовлетворяясь простотой образов Гуда, он развивал их дальше, например: «Поет и шьет она, *спины не разгибая, / Рукой усталою едва держа иглу*» или: «Всегда голодная, *ведь я едва жива*».[83] Михаловский придавал своему переводу несвойственную оригиналу

Stitch — stitch — stitch!
In poverty, hunger and dirt,
And still with a voice of dolorous pitch
She sang the «Song of the Shirt!».
. . . .
«But why do I talk of Death!
That phantom of grisly bone,
I hardly fear his terrible shape,
It seems so like my own —
It seems so like my own,
Because of the fasts I keep;
Oh God! that bread should be so dear,
And flesh and blood so cheap!»

(С пальцами, усталыми и стертыми, с веками, тяжелыми и красными, сидела женщина в неженском тряпье, упорно работая иглой с ниткой. Стежок — стежок — стежок! В нищете, голоде и грязи. И все же заунывным голосом она пела «Песню о рубашке»...

«Но зачем я говорю о смерти? этом страшном костлявом призраке. Едва ли меня испугает ее ужасный вид, она так похожа на меня, она так похожа на меня из-за постов, которые я соблюдаю. О Боже! что это хлеб так дорог, а плоть и кровь так дешевы!»).

[82] В статье об издании Шиллера Михайлов утверждал, что к этому времени «стих русский выработался <...> до большой степени гибкости и изящества, самый язык двинулся вперед; буквальная верность не исключает возможности поэтической верности...» (III, 47).

[83] Поэты «Искры». Л., 1955, т. 2, с. 497—498 (курсив мой. — *Ю. Л.*).

метафоричность.[84] Все это лишает переводы Минаева и Михаловского присущей произведению Гуда суровой лаконичности и сдержанной страсти, которую удалось передать Михайлову.

Из примечания к переводу явствует, что Михайлов добивался адекватной передачи художественной формы оригинала. Правда, вместо акцентного стиха он применил в большинстве строк амфибрахий, но при этом сохранял неравномерное чередование трех- и четырехударных строк, порядок и характер рифмовки (мужские окончания — *abcbdede*) и в ряде случаев точно воспроизвел те необычайно резкие и выразительные строки, состоящие только из трех ударных слогов, которые придают стихотворению особую напряженность (в приведенном примере: «Stitch—stitch—stitch!» — «Шьет—шьет—шьет»). В тех случаях, когда точная передача формальных особенностей была невозможна, Михайлов стремился достичь того же художественного эффекта, используя аналогичные стилистические средства. Так, параллелизм в строении первых двух строк оригинала он заменяет лексическим повтором: «Затекшие пальцы *болят*, / И веки *болят*. . .». В 5-й строфе частично воспроизведен содержащийся в оригинале повтор: «Я стала *похожа* сама *на нее*. / *Похожа* от голоду я *на нее*» и т. д. Благодаря этому в переводе воссоздается не только содержание, но и эмоциональный тон произведения.

Другой пример — перевод «Гренадеров» (Die Grenadiere) Гейне (окончательная редакция). Этот перевод подвергся детальному критическому разбору со стороны А. А. Блока, который, отметив ряд неточностей в передаче лексики подлинника, иной размер и порядок рифмовки, изменение тона стихотворения, тем не менее признавал: «Едва ли и в наше время удастся достигнуть той высоты, той насыщенности, даже той близости к подлиннику, которой достиг Михайлов. . .».[85]

Приводим заключительные (7—9-ю) строфы перевода:

Ты орден на ленточке красной
Положишь на сердце мое,
И шпагой меня опояшешь,
И в руки мне вложишь ружье.

И смирно и чутко я буду
Лежать, как на страже, в гробу...
Заслышу я конское ржанье,
И пушечный гром, и трубу.

То Он над могилою едет!
Знамена победно шумят...
Тут выйдет к тебе, император,
Из гроба твой верный солдат![86]

(294)

---

[84] Подробнее о переводе Михаловского см. ниже, с. 256—257.
[85] *Блок А.* Собр. соч., т. 6, с. 127; см. там же, с. 119—120.
[86] Ср. оригинал:

Das Ehrenkreuz am roten Band
Sollst du aufs Herz mir legen;

Отступления Михайлова от формы оригинала не были следствием переводческого произвола. Русский поэт искал адекватные средства для передачи эмоционального звучания подлинника. Очевидно, права Е. Я. Рубинова, утверждающая, что, заменяя чередующийся четырех- и трехударный акцентный стих Гейне трехстопным амфибрахием, устраняя рифмовку нечетных строк и порядок клаузул, Михайлов ориентировался на «Воздушный корабль» Лермонтова — стихотворение, уже утвердившее легенду о Наполеоне в русской поэзии.[87] Показательно, что в первой редакции перевода (1846) Михайлов еще сохранял число ударений в строках и характер рифмовки, но перевод этот, несмотря на значительную точность в передаче содержания (местами даже бо́льшую, чем в окончательной редакции), был рыхлым и вялым[88] и совершенно не передавал возрастающего эмо-

---

Die Flinte gib mir in die Hand,
Und gürt mir um den Degen.

So will ich liegen und horchen still,
Wie eine Schildwach', im Grabe,
Bis einst ich höre Kanonengebrül
Und wiehernder Rosse Getrabe.

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,
Viel Schwerter klirren und blitzen;
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab, —
Den Kaiser, den Kaiser zu schützen!

(Ты должен положить мне на сердце почетный крест на красной ленте; дай мне в руку ружье и опоясай меня шпагой.

Так я буду лежать в могиле и тихо прислушиваться, как часовой, пока я, наконец, не услышу рев пушек и топот ржущих коней.

Вот скачет мой император над моей могилой, множество мечей звенит и сверкает. Тогда я выйду вооруженный из могилы, чтобы защищать императора, императора!).

[87] См.: *Рубинова Е.* О принципах подхода М. Л. Михайлова к переводам произведений Генриха Гейне, с. 79—80.

Ср.:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах...

[88] Ср. строфу 7:

На сердце ко мне ты мой крест положи,
На ленточке красной пришитый;
Ружье мне в холодную руку вложи, —
И шпагой меня обвяжи ты...

Или в строфе 8:

И — вот — я услышу, как пушки гремят,
Как кони несутся на битву...

(Иллюстрация, 1846, т. 3, № 40, с. 641)

ционального напряжения, которое появляется в конце стихотворения Гейне.[89]

В окончательной редакции благодаря сокращению размера строк стих приобретал бо́льшую энергию. В то же время устранение рифмовки нечетных строк как бы намекало на более свободный размер в стихотворении Гейне. Нарастание напряжения достигается сперва трехкратным анафорическим повторением союза «и» («*И* шпагой меня опояшешь, / *И* в руки мне вложишь ружье. / *И* смирно и чутко я буду...») и развивается дальше звуковой организацией 8-й строфы, завершающейся грохочущей строкой: «И *пу*шечный *гр*ом и *тру*бу». (Характерно, что Михайлов ввел отсутствующую в оригинале «трубу» для того, чтобы как можно ближе передать звуковое окончание строфы Getrabe). Вершина напряжения в переводе Михайлова — начало 9-й строфы: «То Он...», в котором, в сущности, сталкиваются два ударных слога. Это «Он», местоимение с прописной буквы вместо «Kaiser» (что, как справедливо отмечал Блок, «непереводимо» [90]), еще более возвеличивает Наполеона, в котором Михайлов вслед за Гейне видел продолжателя французской революции. Поэтому в переводе солдат, представитель простого народа (что подчеркивается просторечными оборотами в его жалобе: «ни кола, ни двора», «просить Христа-ради»), выходит из могилы не защищать его, но служить ему («Тут выйдет к тебе, император, / Из гроба твой верный солдат!»).[91]

Существенным вкладом Михайлова в русскую переводную поэзию явились его переводы из Беранже. Как отмечалось выше, первые опыты относились еще к 1859 г., но уже в следующем году Михайлов высказал сомнение в переводимости Беранже.[92] Снова он вернулся к французскому поэту-песеннику в ссылке. Михайлов несомненно знал знаменитые переводы В. С. Курочкина (во всяком случае бо́льшую их часть, вышедшую до 1861 г.), но, по-видимому, не был с ним согласен. Он искал новых, своих путей разрешения этой сложнейшей переводческой задачи, причем иногда обращался и к тем стихотворениям, которые уже перевел Курочкин. Совпадение выбора объясняется общей для обоих переводчиков идейной направленностью, но методы перевода у них несколько различались. Примером такого различия

---

[89] Блок писал о строке «So will ich liegen und horchen still»: «В этом стихе у Гейне уже слышна отдаленная конская рысь; по мере приближения лошадей количество „р“ увеличивается; через четыре строки — император уже тут, копыта его лошади сотрясают землю над могилой» (Собр. соч., т. 6, с. 120).

[90] Там же, с. 119.

[91] См.: *Ritz G.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung, S. 256—257.

[92] «...он (Беранже. — *Ю. Л.*) или совсем непереводим, или ‹...› нужно браться за перевод его несколько иначе» (Сборник стихотворений иностранных поэтов. Переводы В. Костомарова и Ф. Берга. — Современник, 1860, т. 84, № 12, отд. 3, с. 289).

может служить передача двумя поэтами песни «Le roi d'Yvetot», из которой приводим первую строфу.[93]

У Михайлова («Король Ивето́»):

Жил-был король; он не попал
    В историю: ложился
Спать рано, поздно днем вставал,
    По лаврам не томился, —
И коронован не венцом,
А от Жанеты колпаком
        С хохлом.
Ой люли́! ой люли́!
Где такие короли?
        Люли́!

(384)

У Курочкина («Царь Додон»):

Жил-был на свете царь Додон
    О нем уж слух пропал.
О славе, брат, не думал он,
    Зато, брат, крепко спал.
Ему короной, братец мой,
Колпак был, связанный женой,
        Ночной.
      Так вот, брат, встарь
      Какой был царь,
    Какой, брат, славный царь![94]

Курочкин перевел это стихотворение Беранже довольно близко (что он делал далеко не всегда), однако замена легендарного короля Ивето царем Додоном русских сказок и употребление дальше таких слов, как «мужики», «парни», переносило стихотворение на русскую почву. Как известно, Курочкин сознательно «русифицировал» свои переводы из Беранже, за что его упрекал в свое время Добролюбов.[95] Неточно воспроизведен и размер оригинала, особенно в рефрене.

Перевод Михайлова ближе к оригиналу. В своем стихотворе-

---

[93] Ср. оригинал:

Il était un roi d'Yvetot
    Peu connu dans l'histoire;
Se levant tard, se couchant tôt,
    Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
        Dit-on.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était-là!
        La, la!

[94] Поэты «Искры». Т. 1. В. С. Курочкин, с. 538.

[95] См.: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч., т. 1, с. 472. — О сознательной русификации переводов у Курочкина см.: *Ямпольский И. Г.* Василий Курочкин. — В кн.: Поэты «Искры». Т. 1. В. С. Курочкин, с. 50—53.

нии он не только избегал русизмов, но, сохранив имя Жанета, придал переводу соответствующий национальный колорит. Удержан и песенный характер подлинника, чему способствует рефрен с песенным восклицанием «Ой-люли́!» (тогда как у Курочкина разговорные обращения: «брат», «братец мой», придают стихотворению вид устного рассказа). Адекватно передан Михайловым и размер стихотворения (в той мере, в какой это возможно при переводе силлабических стихов) и характер рифмовки (женская рифма во 2-й и 4-й строках, мужские в остальных). Наконец, отсутствующее в оригинале и введенное переводчиком в рефрен противопоставление Ивето современным королям («Где такие короли?») согласовывалось с основной идеей песни Беранже, направленной против завоевательных войн Наполеона. Как в этом случае, так и в других Михайлов передавал поэзию Беранже точнее, чем Курочкин, хотя часто уступал ему в остроте выражения, в легкости и изяществе стиха.

Но и Михайлову даже в пору зрелого переводного творчества случалось отступать от точной передачи оригинала, «дорабатывать» его согласно своим целям. Так происходило, когда он вводил переводимое произведение в русло отечественной гражданской поэзии, делал его оружием в революционной борьбе. Наглядным примером такого преобразования может служить перевод «Белого по́крывала» Морица Гартмана. Увеличив объем стихотворения почти в полтора раза, Михайлов при сохранении сюжетной канвы расширял его благодаря детализации описываемых событий, углубленному раскрытию переживаний героев и главное — за счет насыщения текста гражданской лексикой, словами-сигналами отечественной политической лирики, и эмоционального его возвышения. «Eigene Land» («своя страна») оригинала, которой хотел помочь герой, становится у Михайлова «отчизной *угнетенной*», и уже от себя он добавляет: «Гордый нрав в нем возмущался» (377). Довольно абстрактная строка «Darum so früh sein Loos ihn traf» («Поэтому так рано постиг его его жребий»), ставшая:

И взят в борьбе с могучим злом,
И к петле присужден врагами
(377)

в переводе не только конкретизировалась, но, обогатившись словами-сигналами — «борьба», «зло», «враги», сливалась с оригинальной революционной поэзией Михайлова.[96] И так он действовал на протяжении всего перевода вплоть до заключительного: «О, ложь *святая*! ..», в которое превратилось «O Schmerzensbetrug» («О горестный обман») оригинала. В результате стихотворение приобрело революционный пафос и пользовалось широкой

---

[96] Ср. в оригинальной политической лирике Михайлова: «Будь *борьба* успешней ваша» («Крепко, дружно вас в объятья...», 93); «Вечный *враг* всего живого», «В темном царстве *лжи* и *зла*» («Памяти Добролюбова», 92).

популярностью в русских демократических кругах 1860—70-х гг.[97] Не случайно строки из него «Своей отчизне угнетенной / Хотел помочь он...» стояли эпиграфом в нелегальной брошюре «На смерть М. Л. Михайлова».[98]

Особое место в поэтическом наследии Михайлова-переводчика занимают стихотворения «Три поэта» (Drei Poeten) Альфреда Мейснера и «Надгробие поэта» (A poet's epitaph) Эллиота, над которыми он работал в ссылке.[99] Как показало исследование, с ними он обращался особенно вольно, то споря, то соглашаясь с переводимыми авторами и преобразуя в итоге стихотворение в декларацию своего гражданского и литературного идеала:

Я не хочу *себе* свободы,
Когда народ порабощен.
Меня влечет в свой омут темный
Жизнь многолюдных городов.
Не их дворцы, не блеск пиров,
А злобный голод, труд бессонный
В углах их горьких бедняков...
. . . .
Все это видеть я хочу
Все слышать...

(Мейснер. «Три поэта», 381—382)

Все человечество любил,
И, честным сердцем смел,
Врагов народа он клеймил,
И громко Правду пел.

(Эллиот. «Надгробие поэта», 176)

В этих переводах Михайлов словно отказывался от провозглашенных им самим принципов реалистического перевода, возвращался к романтическому «воссозданию идеала». Но для этого, как мы видим, потребовались чрезвычайные обстоятельства: тюрьма, ссылка, стремление продолжить борьбу и в этих условиях. Да и сам идеал был новым — революционно-гражданственным. Такое обращение с оригиналом обычно встречалось у переводчиков гражданской поэзии. Но для Михайлова оно было исключением.

В целом он был переводчиком-реалистом и в теории и на практике. Поэтому его поэтическое переводное наследие не утратило своей ценности и в наши дни. Лучшие его переводы, до сих пор непревзойденные по мастерству, продолжают включаться в русские советские издания классиков мировой литературы: Гейне, Беранже, Гете, Шиллера и др.

---

[97] См.: *Рязанова Л. С.* М. Л. Михайлов — переводчик немецкой поэзии: (Проблема передачи поэтического стиля), с. 16—17.

[98] См.: Воспоминания, т. 2, с. 445.

[99] См.: *Штейнгольд А. М.* Стихотворение М. Л. Михайлова «Три поэта». — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та, 1970, т. 460, с. 82—95.

10

Д. Е. Мин

В 1859 г. М. Л. Михайлов в рецензии на перевод «Фауста» Гете, выполненный Н. П. Грековым, сетуя по поводу упадка переводческой культуры, писал: «Неужто мы дожили до такого времени, что перевод Гете считается таким же пустым делом, как перевод какого-нибудь пустого французского романа ‹...›. Но вспомним, что рядом с этим печальным неуважением к великим писателям идет и серьезное их изучение, которому мы обязаны такими прочными, серьезными и высокодаровитыми трудами, как шекспировские переводы г. Дружинина и переводы Данта, Крабба и Шиллера г. Мина».[1] Показательно, что Михайлов связывал достоинства переводов и успехи переводчиков с «серьезным изучением» переводимого автора. Это было новое требование, обусловленное развитием переводного дела в России. Мин этому требованию удовлетворял. Михайлов утверждал в другой рецензии 1859 г.: «По силе стиха, по мастерству, с каким владеет он языком, по глубокому такту, позволяющему ему уловлять и передавать главный характер подлинника, нашего переводчика Данта, Крабба и „Песни о колоколе" мы, не обинуясь, назовем первым после Жуковского переводчиком».[2]

Между тем, как мы уже отмечали,[3] выступивший в пору профессионализации переводного дела Мин не был не только профессиональным переводчиком, но даже и литератором-профессионалом. По образованию он был медик и, в отличие от Кетчера, который, переводя Шекспира, в сущности, отошел от медицинской деятельности, Мин занимался медициной в той или иной форме до последних лет своей жизни. Переводу же он посвящал свои досуги.

Сохранившиеся биографические сведения о нем довольно скудны.[4] Дмитрий Егорович Мин родился в 1818 г. в Рязанской

---

[1] *Михайлов М. Л.* Соч. М., 1958, т. 3, с. 71—72.
[2] Там же, с. 49.
[3] См. выше, с. 73.
[4] См. о нем: *Шершавкин С. В.* Д. Е. Мин (1818—1885). — В кн.: Научная конференция, посвященная выдающимся медикам — уроженцам Рязан-



Дмитрий Егорович Мин

губернии, в семье инженера. О его детстве ничего не известно. В 1834 г. он окончил Московскую практическую академию коммерческих наук. Однако перспектива торговой деятельности, видимо, не привлекала юношу, и он поступил в Московскую медико-хирургическую академию, которую окончил с золотой медалью

ской области (22—23 дек. 1953 г.): Тез. докл. М., 1953, с. 36—39. Некрологи: Новое время, 1885, 4 (16) нояб., № 3480, с. 3; Моск. ведомости, 1885, 5 нояб., № 306, с. 3 (*П. Нейдинг*); Новости и Биржевая газета, 1885, 5 (17) нояб., № 305, с. 3; Нива, 1885, № 50, с. 1213—1214 (с портретом); ЖМНП, 1885, ч. 242, отд. 3, с. 215—217; Ист. вестн., 1886, т. 23, № 1, с. 255. Библиографические сведения: *Языков Д. Д.* Обзор жизни и трудов покойных русских писателей. СПб., 1889, вып. 5, с. 110—111; 1890, вып. 6, с. 9; М., 1900, вып. 8, с. 145; 1905, вып. 9, с. 98; СПб., 1909, вып. 11, с. 229; *Добролюбов И. В.*, *Яхонтов С. Д.* Библиографический словарь писателей, ученых и художников, уроженцев (преимущественно) Рязанской губернии. Рязань, 1910, с. 145—146; *Венгеров С. А.* Источники словаря русских писателей. Пг., 1917, т. 4, с. 332.

в 1839 г. и получил степень лекаря первого отделения.[5] Параллельно с занятиями в академии он состоял ординатором в Екатерининской больнице, где продолжал работать до 1856 г. Особый интерес он проявлял к патологической анатомии, перевел руководство по этому предмету австрийского врача К. Рокитанского (6 книг, 1844—1850) и в 1849 г. защитил в Московском университете докторскую диссертацию «De dyscrasia typho propria». С 1851 по 1858 г. он исполнял обязанности второго редактора «Врачебного журнала».

В 1858 г. Мин был избран адъюнкт-профессором медицинского факультета Московского университета по кафедре гигиены, эпизоотии и ветеринарной полиции, а в 1863 г. — профессором основанной в том же году кафедры судебной медицины. Деятельность кафедры была связана с судебной реформой 1864 г., с введением гласного судопроизводства, что потребовало перестройки системы преподавания в соответствии с нуждами судебной практики. И это определило направление преподавательской деятельности Мина. Автор одного из некрологов писал: «Всем бывшим ученикам покойного, конечно, памятны не только его лекции гигиены и судебной медицины, блиставшие не красноречием, а сущностию дела, но и вся его животворная деятельность, направленная к применению на практике научных данных, проповедуемых с кафедры этими доктринами».[6] Мин и сам выступал медицинским экспертом по многим судебным процессам.

Педагогическую работу Мин сочетал с административной: в течение двенадцати лет он был секретарем медицинского факультета, после введения нового университетского устава 1863 г. несколько раз избирался в университетские судьи. С 1870 по 1877 г. он был проректором Московского университета, исполняя временами обязанности ректора и попечителя округа. Московские городские власти часто обращались к нему за помощью как к врачу-гигиенисту. Он руководил принятием экстренных мер во время холерной эпидемии 1864 г., неоднократно занимался санитарным осмотром фабрик, заводов и школ, написал ряд работ по своей медицинской специальности.

В 1878 г. Мин по состоянию здоровья оставил университет. Незадолго до смерти он переехал в Петербург. Умер он 30 октября 1885 г.

Как видим, профессиональная деятельность Мина никак не была связана с его поэтическим переводным творчеством, которое составляло, так сказать, «частную» сторону его жизни. Он, правда, состоял действительным членом Общества любителей российской словесности при Московском университете, куда был принят в 1858 г. по рекомендации С. П. Шевырева, но выступал там с чтением переводов всего лишь два раза: 29 октября 1859 г.

---

[5] Свидетельство об окончании Медико-хирургической академии от 2 сент. 1839 г. (ГПБ, ф. 1000, оп. 2, ед. хр. 869).

[6] Новое время, 1885, 4 (16) нояб., № 3480, с. 3.

он читал «Художников» Шиллера, 2 мая 1865 г. — первую песнь поэмы Данте «Чистилище».[7] Характерно, что два сохранившихся его письма к председателю Общества М. Н. Лонгинову (от 1 апреля 1861 г. и 23 февраля 1863 г.) представляют собою отказы от публичных выступлений. Во втором из них он писал: «В настоящее время я так занят моими служебными по Университету обязанностями, особенно теперь, когда я получил новую Кафедру, что для литературы, для поэтических моих занятий, мне не остается ни минуты досуга».[8]

Мин переводил с итальянского, английского и немецкого языков. Основным трудом жизни, на котором главным образом зиждется его переводческая слава, была «Божественная комедия» Данте Алигьери. Первые сведения о Данте попадали в Россию еще во второй половине XVIII в., а в самом конце века в русской печати появились прозаические переводные отрывки из «Божественной комедии».[9] В первой трети XIX в. в различных изданиях печатались фрагментарные стихотворные переводы из «Божественной комедии», принадлежавшие П. А. Катенину и А. С. Норову.[10] Однако они, видимо, прошли незамеченными, и Белинский писал в 1843 г., откликаясь на выход «Ада» в прозаическом переводе Ф. Фан-Дима: «Данте особенно не посчастливилось на Руси: его никто не переводил, и о нем всех меньше толковали у нас, тогда как это один из величайших поэтов мира».[11]

За стихотворный перевод «Ада» Мин, по-видимому, принялся вскоре по окончании Медицинской академии. Позднее, в 1852 г., он писал: «Прошло более десяти лет с тех пор, как я впервые решился испытать свои силы в переводе Божественной Комедии Данта Алигиери. Вначале я не имел намерения переводить ее вполне; но только в виде опыта старался переложить на русский язык те места, которые, при чтении бессмертной поэмы, наиболее поражали меня своим величием».[12] Можно полагать, что на выбор Мина оказал влияние первый в России научный труд о Данте — диссертация С. П. Шевырева «Дант и его век», напечатанная в «Ученых записках имп. Московского университета» за 1833—1834 гг.

Успешное овладение стихотворным размером Данте — терцинами, которые удалось передать на родном языке, побудили Мина не ограничиваться отдельными отрывками, и он «успел

---

[7] См.: Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811—1911. М., 1911, с. 195.

[8] ИРЛИ, 23.220/CLXVIб.14, л. 3 об.

[9] См.: *Алексеев М. П.* Первое знакомство с Данте в России. — В кн.: От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970, с. 6—62.

[10] См.: *Данченко В. Т.* Данте Алигьери: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762—1972. М., 1973. 269 с. (по указателю).

[11] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 665.

[12] Москвитянин, 1852, т. 1, № 3, с. I (отд. паг.).

в течение двух лет постоянного изучения и непрерывных трудов окончить перевод первой части Божественной комедии — Ада». Однако, «чувствуя всю слабость» своего труда, он «долго скрывал его под спудом».[13] Решиться на публикацию помог ему восторженный отзыв Шевырева, которому перевод был показан. В «Критическом перечне русской литературы 1843 года» Шевырев, осудив перевод Фан-Дима, в заключение сообщал о труде Мина: «Г. Мин изучал подлинник, овладел русскою терциною в совершенстве и передает Данта так близко и верно, что может перещеголять лучших немецких переводчиков».[14]

Мин предоставил для публикации в «Москвитянине» V песнь «Ада» (содержащую эпизод Франчески да Римини), и она была напечатана в следующем номере журнала.[15] Два года спустя еще две песни появились в «Современнике» П. А. Плетнева,[16] а в 1850 г. другие две песни — в «Москвитянине».[17]

В 1852 г. М. П. Погодин начал в «Москвитянине» публикацию полного перевода «Ада». Однако удалось опубликовать лишь I песнь с предисловием переводчика:[18] дальнейшее печатание было приостановлено цензурой, особенно свирепствовавшей в годы «мрачного семилетия».[19] Только через год было получено разрешение, и Погодин напечатал «Ад» сперва в журнале (повторив I песнь),[20] а затем выпустил отдельной книгой.[21] Мин снабдил перевод обстоятельными комментариями, а также поместил в «Приложении» шесть переводных статей, разъясняющих поэму Данте.

Публикация русского перевода «Ада» вызвала отклики в различных журналах. И как бы рецензенты ни оценивали самый перевод в целом, все они отмечали значение и масштаб предпринятого Мином труда, его близость к оригиналу. Еще в 1852 г., сразу же после опубликования в «Москвитянине» I песни «Ада»,

---

[13] Там же.

[14] Там же, 1843, ч. 2, № 3, с. 194.

[15] Там же, № 4, с. 307—311.

[16] *Мин Д.* Две песни из Ада Данта Алигьери: Песнь тридцать вторая, Песнь тридцать третья. Граф Уголино. — Современник, 1845, т. 40, № 11, с. 151—162.

[17] *Мин Д.* Две песни из Дантова Ада: Песнь XXI. Пятая яма осьмого круга. Взяточники в смоляном озере. Злые Лапы (Malebranche); Песнь XXII. Наваррец Чиамполо. Проделка его с Злыми Лапами. Драка между ними по этому случаю. — Москвитянин, 1850, ч. 3, № 9, отд. 1, с. 11—20.

[18] Ад: Первая канзона Божественной комедии Данта Алигиери. Перевод Д. Мина. С приложением комментария. — Там же, 1852, т. 1, № 3, отд. 1, с. I—IV, 215—224.

[19] См.: *Горохова Р. М.* «Ад» Данте в переводе Д. Е. Мина и царская цензура. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966, с. 48—55; *Buriot-Darsiles H.* Dante et la censure russe. — Rev. de litt. comparée, 1924, 4-e a., p. 109—111.

[20] Ад Данта. Перевод Д. Е. Мина. — Москвитянин, 1853, т. 2—6, № 6, 7, 10, 12, 14, 16, 19, 21—24.

[21] Ад Данта Алигиери: С приложением комментария, материалов пояснительных, портрета и двух рисунков. Перевел с ит. размером подлинника Д. Мин. М., 1855. IV, 366 с.

в некрасовском «Современнике» И. И. Панаев посвятил этому переводу пару страниц своих «Заметок и размышлений Нового поэта по поводу русской журналистики». Указав на «необыкновенную трудность» передачи в переводе как «духа подлинника», так и его формы — «грозных, величественных и суровых терцин», — Панаев писал о Мине: «...*главное* ему до известной степени удалось, он уловил по мере возможности дух подлинника, — а это заслуга немаловажная!». Критик отмечал недостатки перевода: излишнюю «примесь славянских выражений», «некоторые места», переведенные Мином «совершенно темно и сбивчиво», но в итоге признавал: «Вообще же перевод хорош и достоин всякого уважения. Видно, что г. Мин принялся за свой труд с любовию и знанием дела».[22]

Новые журнальные отклики появились после возобновления публикации «Ада» в 1853 г. В «Библиотеке для чтения», в очередном из «Писем иногороднего подписчика о русской журналистике», автор, наговорив много пышных слов по поводу «Божественной комедии», оценил сам перевод довольно скромно. Он признавал «высокую любовь» переводчика к своему труду, его «начитанность и добросовестность», соглашался, что «в переводе есть строки весьма удачные, многие трудности обойдены с искусством весьма замечательным», однако заключал: «Но поэзии, той мощной и дивной поэзии, которую какой-то восторженный ценитель сравнил с мечом из литой стали, с мечом, украшенным крупными бриллиантами, той поэзии, которая родила на всех языках Европы прилагательное дантовский — dantesque, — нет в стихах господина Мана (sic!)...».[23]

В «Библиографической хронике» «Отечественных записок» рецензент указывал: «Г. Мин старался сделать свой перевод сколько возможно добросовестнее и ближе к подлиннику. И в этом состоит его главное достоинство». Но, приведя отрывок из перевода, он заключал: «...если некоторые стихи удаются г. Мину, зато другие совершенно темны <...>. Впрочем, источником таких тяжелых стихов было, вероятно, желание г. Мина переводить подлинник стих в стих — задача трудная...».[24]

Зато М. Л. Михайлов в обзоре «Русская журналистика» оценил перевод высоко. «Этот добросовестный и превосходный труд, — писал он, — будучи издан вполне, составит истинное приобретение нашей словесности, не очень богатой хорошими переводами знаменитых произведений иностранных литератур». И да-

---

[22] Современник, 1852, т. 32, № 3, отд. 6, с. 114—115.

[23] Библиотека для чтения, 1853, т. 119, № 5, отд. 7, с. 75—76. — В. Т. Данченко (Данте Алигьери: Библиографический указатель..., с. 81, № 734) приписывает «письмо» А. В. Дружинину, который пользовался псевдонимом «Иногородний подписчик», однако Н. В. Гербель не упомянул этого «письма» в «Списке сочинений А. В. Дружинина» (см.: *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865, т. 2, с. 592) и соответственно не включил его в состав собрания сочинений писателя.

[24] Отеч. зап., 1853, т. 90, № 9, отд. 5, с. 67—68.

лее Михайлов выражал пожелание, чтобы Мин не ограничивался «Адом», а перевел всю «Божественную комедию».[25]

Когда перевод «Ада» был издан отдельной книгой, Н. А. Некрасов в «Заметках о журналах» упомянул его как «замечательное явление 1855 года» и обещал, что в «Современнике» будет помещен «критический очерк о труде г. Мина».[26] Очерк этот, однако, не появился.

А. В. Никитенко, тогда уже академик, назвал перевод Мина «отважным подвигом». «...Попробуйте удостовериться в точности целого, — писал он, — вы испытаете впечатление, какое обыкновенно возбуждает Divina Comedia в читателе мыслящем <...> в переводе выдержан дух творения и основные его красоты. Но, обращаясь и к частностям, должно сказать, что переводчик большею частию чрезвычайно удачно передает оригинальный характер и самые своенравные оттенки мыслей и образов своего автора; очень часто у него стих приходится в стих и оборот речи в оборот». И, заключая отзыв, Никитенко выражал пожелание, чтобы переводчик «скорее подарил нашей литературе и остальные части творения, которое сделалось достоянием всего просвещенного человечества».[27]

Пожелание, чтобы Мин продолжил перевод «Дантова творения», содержалось и в рецензии педагога Я. Н. Турунова. «Г. Мин, — писал он, — доказал, что обладает качествами, необходимыми для подобного труда».[28]

За Мином утвердилась слава «русского истолкователя Данта», как назвал его М. Л. Михайлов.[29] И он действительно не оставлял работы над «Божественной комедией». К концу 1856 г. у него было переведено пять песней «Чистилища». Однако труд этот растянулся на долгие годы, и только в 1879 г. «Чистилище» было полностью переведено, и он приступил к переводу «Рая».[30] Но издать «Чистилище» отдельной книгой, как он хотел, а также выпустить второе, исправленное издание перевода «Ада» ему не удалось: всего из «Чистилища» при его жизни были опубликованы только три песни.[31]

Мысль о переводе Данте не оставляла Мина даже на смертном одре. Автор некролога вспоминал: «Среди тяжкого недуга, сведшего его в могилу, задыхающийся его голос просил дать „Божественную комедию“ и слабеющая рука, бессильно скользя по стра-

---

[25] СПб., ведомости, 1853, 14 авг., № 178, с. 727. — Статья не подписана; об авторстве М. Л. Михайлова см.: Литературный архив. М.; Л., 1961, т. 6, с. 201, примеч. 11.

[26] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1950, т. 9, с. 374.

[27] ЖМНП, 1855, ч. 88, отд. 6, с. 6—7.

[28] Рус. инвалид, 1856, 2 марта, № 49, с. 210.

[29] *Михайлов М. Л.* Соч., т. 3, с. 49.

[30] См. его письма к Н. В. Гербелю от 26 дек. 1856 г. и 11 апр. 1879 г. (ГПБ, ф. 179, № 77, л. 6, 14 об.).

[31] *Мин Д.* 1) Первая песнь Чистилища Данта Алигиери. — Рус. вестн., 1865, ч. 59, № 9, с. 134—138; 2) Две песни из Чистилища Данте Алигиери. — Там же, 1879, т. 140, № 3, с. 290—303.

ницам бессмертного творения, искала в комментариях к нему недосказанного слова!».[32]

Полностью его перевод «Божественной комедии» был опубликован лишь в начале XX в.[33] Сын переводчика А. Д. Мин представил «Божественную комедию» на соискание Пушкинской премии, которая была присуждена переводу в 1907 г. В отзыве комиссии по премиям говорилось: «Переводчик обогатил отечественную литературу верной передачей одного из величайших всемирных произведений поэтического творчества». Как особое достоинство перевода отмечалось, что он «почти одинок в русской литературе» и Мин «должен был пролагать себе путь, полагаясь исключительно на свои собственные силы».[34]

Перевод «Божественной комедии» Данте был основным поэтическим трудом Мина, но далеко не единственным. Наряду с Данте его привлекали и другие европейские поэты. Еще в начале 1850-х годов он начал переводить «Дон-Жуана» Байрона и в 1852 г. в печати появился отрывок из II песни, содержавший 84 октавы и озаглавленный «Гибель испанского корабля Santa Trinidada. Из Байронова Дон-Жуана».[35] Перевод был испещрен цензурными изъятиями.

В 50-е годы Мин продолжал работать над Байроном, и об этом знали в литературных кругах. Н. А. Некрасов в 1855 г. предполагал поместить в «Современнике» какой-то его перевод из Байрона, однако Мин не смог его представить, и у нас нет сведений, что́ именно он тогда переводил.[36] Неизвестно также, намеревался ли он перевести целиком «Дон-Жуана». В итоге лишь в 1881 г. был напечатан перевод большого фрагмента поэмы, охватывавшего II и III песни и 73 октавы IV песни, т. е. ту ее часть, где рассказывается об отплытии Жуана из Испании, кораблекрушении, спасении героя на острове и его трагически окончившейся любви к Гайде (у Мина — Гайди). Перевод этот был опубликован в «Русском вестнике»,[37] и с того же набора было выпущено отдельное издание.[38] Но в предисловии Мин указывал: «Предлагаемый перевод знаменитого эпизода Байроновой поэмы *Дон-Жуан* окончен еще в начале шестидесятых годов. По обстоятельствам он не мог быть напечатан до сих пор в полном виде».[39] Под «обстоятельствами» Мин подразу-

---

[32] Новое время, 1885, 4 (16) нояб., № 3480, с. 3.

[33] *Данте Алигиери.* Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай. Перевел с ит. размером подлинника Д. Мин. СПб., 1902—1904. [Т. 1—3].

[34] Сб. ОРЯС, 1908, т. 84, № 5, с. 5.

[35] Москвитянин, 1852, т. 5, № 20, отд. 1, с. 191—212.

[36] См. письмо Некрасова к В. П. Боткину от 9 сент. 1855 г. (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 10, с. 244) и ответ Боткина от 14 сент. (Голос минувшего, 1916, № 10, с. 85).

[37] Рус. вестн., 1881, т. 152, № 3, с. 154—209; № 4, с. 512—558.

[38] Дон Жуан на острове Пирата: Из поэмы лорда Байрона «Дон Жуан». Перевел с англ. размером подлинника Д. Мин. М., 1881. 105 с.

[39] Там же, с. 3.

мевал цензурные препятствия. В начале 60-х годов он опубликовал лишь два небольших отрывка общим объемом 18 октав.[40]

Другим переводом из Байрона была поэма «Осада Коринфа» (The siege of Corinth), напечатанная в 1875 г.,[41] хотя перевод был вчерне закончен также в начале 1860-х гг.[42] Кроме того Мин перевел одну из «Еврейских мелодий» (Hebrew melodies) английского поэта.[43] Каких-либо откликов на его переводы из Байрона обнаружить не удалось.

Важное место в переводном наследии Мина занимал Шиллер, к которому он обратился по предложению Н. В. Гербеля, начавшего подготовку издания стихотворений немецкого поэта в русских переводах. Летом 1854 г. Мин послал ему три своих перевода: «Погребальная песнь индейцев» (Nadowessiers Totenlied), «Группа из Тартара» (Gruppe aus dem Tartarus) и «Песнь о колоколе» (Das Lied von der Glocke).[44] Первый перевод был напечатан в «Современнике»,[45] последний вышел отдельной брошюрой,[46] и затем все три вошли в собрание стихотворений Шиллера.[47]

Много труда потребовал перевод стихотворения «Художники» (Die Künstler). Начатый еще в середине 1854 г., он был окончен только в апреле 1857 г., несмотря на настойчивые напоминания Гербеля. «Пьеса эта в высшей степени трудна для перевода по философскому своему содержанию, — писал ему Мин 27 февраля 1857 г., — многие места очень темны, до того, что я не знаю, можно ли пустить эту пьесу без пояснительных комментариев. Все это чрезвычайно затрудняет работу выправки, тем более, что дидактический характер стихотворения требует от перевода почти буквальной верности».[48] А закончив, наконец, перевод, Мин признавался: «...работа над этим переводом меня просто измучила до того, что, если бы не данное Вам слово, я бы давно ее бро-

---

[40] *Мин Д.* 1) Ave Maria! : (Из Байронова Дон-Жуана). — Развлечение, 1860, т. 3, 9 янв., № 2, с. 18; 2) Из Байронова Дон-Хуана. — Зритель, 1862, 4 авг., № 32, с. 138—139 (строфы оригинала: canto III, CI—CVII; canto II, CLXXVII—CLXXXVII).

[41] Рус. вестник, 1875, т. 116, № 3, с. 36—68. В некрологе «Нового времени» перевод был ошибочно назван «Осада Парижа», и такое название неоднократно повторялось в заметках о Мине.

[42] Указание в письме Мина к М. Н. Лонгинову от 23 февр. 1863 г. (ИРЛИ, 23.220/CLXVIб.14, л. 3).

[43] *Мин Д.* Еврейская мелодия: (Из Байрона). — Развлечение, 1859, т. 1, 4 апр., № 14, с. 157 (оригинал: «Oh! weep for those that wept by Babel's stream...»).

[44] См. его письма к Гербелю от 18 июня и 2 июля 1854 г. (ГПБ, ф. 179, № 77, л. 1—3).

[45] *Мин Д.* Погребальная песнь индейцев: (Из Шиллера). (Посвящается Н. В. Гербелю). — Современник, 1854, т. 47, № 9, отд. 1, с. 10—11.

[46] Песнь о колоколе: Стихотворение Шиллера. Перевел Д. Мин. СПб., 1856. 30 с.

[47] Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов, изданные под редакциею Н. В. Гербеля. СПб., 1857, т. 1, с. 56—72, 112—114, 223.

[48] ГПБ, ф. 179, № 77, л. 7 об.

сил».[49] «Художники» были напечатаны во II томе стихотворений Шиллера и одновременно опубликованы отдельной брошюрой.[50]

Переводы Мина из Шиллера были оценены критикой чрезвычайно высоко. Уже Гербель в предисловии к первой части издания отметил его «истинно образцовый перевод» «Песни о колоколе», «который один <...> есть уже драгоценное приобретение для русской литературы»,[51] и Н. Г. Чернышевский в своей рецензии процитировал эти слова,[52] показывая тем самым полное согласие с такой оценкой. Н. А. Добролюбов, рецензируя вторую часть, утверждал, что «лучший перевод принадлежит г. Мину: стих в его „Художниках" чрезвычайно выразителен и весьма точно соответствует подлиннику».[53] В этом мнении с Добролюбовым сошелся даже такой далекий от него критик, как А. В. Дружинин, который писал: «Сличите с подлинником стихотворение „Художники" в переводе г. Мина, и вы удивитесь точности, гибкости, даровитости, с которыми выполнена эта задача, конечно, одна из труднейших во всей книге».[54]

Но наиболее высокая оценка принадлежала М. Л. Михайлову. Отозвавшись с похвалой о всех переводах Мина из Шиллера, он особо отметил «Песнь о колоколе» («Не только весь характер этого чудного лирического эпоса, но и малейшие оттенки, и общий строй, и все разнообразные мелкие мотивы, — все явилось в соответственной полноте и красоте в русском переводе») и «Художников» («Последнее стихотворение представляло особенные трудности, и мы готовы были до перевода г. Мина считать его решительно невозможным. Дидактический лиризм „Художников" должен был, как нам казалось, превратиться в переводе в холодный и вялый реторизм, но этого не случилось, и перевод г. Мина почти равносилен подлиннику по производимому им впечатлению»).[55]

К числу поэтов, привлекших внимание Мина-переводчика, принадлежал Джордж Крабб (Crabbe, 1754—1832), английский поэт-реалист, который в пору господства романтизма боролся против всякого приукрашивания действительности и в своих поэмах изображал повседневную жизнь английских сельских приходов и провинциальных местечек, делал своими героями простых, заурядных людей. Его поэзия заинтересовала в 50-е годы знатока английской литературы А. В. Дружинина, и он в свою очередь заинтересовал ею Некрасова.[56] Серия статей Дружинина «Георг

---

[49] Там же, л. 11 (письмо от 28 апр. 1857 г.).

[50] Лирические стихотворения Шиллера..., т. 2, с. 50—68: Художники: Стихотворение Ф. Шиллера. Перевел Д. Е. Мин. СПб., 1857. 23 с.

[51] Лирические стихотворения Шиллера..., т. 1, с. VII.

[52] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., 1948, т. 4, с. 506.

[53] *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1934, т. 1, с. 310.

[54] *Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 439.

[55] *Михайлов М. Л.* Соч., т. 3, с. 49—50.

[56] См.: *Левин Ю. Д.* Некрасов и английский поэт Крабб. — В кн.: Некрасовский сборник, М.; Л., 1956, [вып.] 2, с. 472—486.

Крабб и его произведения» печаталась в некрасовском «Современнике» в 1855 (№ 11, 12) и 1856 гг. (№ 1—3, 5), а в 1857 г. вышла отдельной книгой. Статьи привлекли внимание Мина, и уже в конце 1856 г. он опубликовал перевод вступления к поэме Крабба «Приходские списки» (The parish register).[57] Повествование здесь ведется от лица сельского священника (сам Крабб был священником), который новогодней ночью просматривает метрические книги своего прихода и, читая записи о крестинах, венчаниях и погребениях, вспоминает людей, связанных с этими событиями. Истории, трагические или комические, из жизни различных представителей деревенского населения, от богатой помещицы до беднейшего батрака-поденщика, и составляют содержание поэмы. В примечании к переводу Мин назвал Крабба «одним из отличнейших английских поэтов XIX века» и писал о нем: «Будучи сельским священником, он с особенною любовью изучал быт самого бедного класса людей и ему-то преимущественно посвящал свою лиру, почему и получил в Англии название „поэта бедных". Отличительные черты его поэзии — простота, пафос, сила и верность описываемых характеров».[58]

Мин продолжал переводить «Приходские списки»: в печати появилась первая часть поэмы — «Новорожденные» (в оригинале: Baptisms — «Крестины»).[59] Его также привлекло центральное произведение Крабба — поэма «Местечко» (The Borough), состоящее из 24 «писем» (letters), и он перевел письмо I — «Общее описание» (General description) [60] и XXII — «Бедняки местечка. Питер Граймз» (The poor of the Borough. Peter Grimes) [61] — трагическую историю злодея-рыбака, убившего трех мальчиков, своих подручных. Позднее переводы Мина из Крабба были перепечатаны в антологии Н. В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875) и, в сущности, являлись основным средством ознакомления русских читателей с творчеством английского поэта-реалиста.

Дважды обращался Мин к Шекспиру. В 1864 г., в связи с 300-летним юбилеем, он перевел предсмертный монолог Ричарда II из одноименной исторической хроники. В примечании к публикации указывалось: «Этот перевод, приготовленный автором для Шекспировского праздника, был прочитан в университетском собрании 23 апреля».[62] Целиком Мин перевел другую

[57] *Мин Д.* Приходские списки (Parish Register): Поэма Георга Крабба. — Рус. вестн., 1856, т. 6, дек., кн. 1, с. 440—446.

[58] Там же, с. 440.

[59] *Мин Д.* Приходские списки: Поэма Георга Крабба. 1. Новорожденные. — Рус. вестн., 1857, т. 8, март, кн. 1, с. 134—142; 1860, т. 30, нояб., кн. 1, с. 191—196.

[60] Местечко (The borough): Поэма Георга Крабба. Глава 1. Перевод Д. Е. Мина. — Моск. ведомости, 1857, 16 февр., № 21, Лит. отд., с. 93—94.

[61] *Мин Д.* Питер Граймс: (Из Крабба). — Рус. вестн., 1862, т. 42, № 11, с. 415—425.

[62] *Мин Д.* Монолог короля Ричарда II перед его смертью в темнице: (Из V сцены 5-го акта Шекспировой драмы Ричард II). — Рус. вестн., 1864, т. 50, № 4, с. 753—754.

шекспировскую хронику — «Король Иоанн» (King John). Перевод был опубликован в 1882 г.,[63] однако создан он был значительно раньше. В 1879 г. Мин писал Гербелю, что у него «хранится в портфеле полный стихотворный перевод Короля Иоанна»,[64] и надо полагать, что выполнен он был еще до выхода в свет дружининского перевода «Жизнь и смерть короля Джона» (1865), который затем перепечатывался в изданиях сочинений Шекспира под редакцией Гербеля.

Судя по цитированному письму, Гербель предлагал Мину тогда, в 1879 г., перевести для очередного, 3-го, издания Шекспира трагедию «Антоний и Клеопатра», а также одну из поэм. Мин в ответе указывал, что «не изучал особенно Шекспира», а перевод белых стихов «дело ‹...› далеко не легкое», и предлагал Гербелю такое условие: «...я приступлю к переводу назначенной драмы (Антоний и Клеопатра) и одной из поэм (именно: Венера и Адонис) и посмотрю, как пойдет моя работа: если успешно, и я сам останусь ею доволен, то стану продолжать; если же нет, то извещу Вас о своем отказе».[65] Мы не знаем, принимался ли Мин за названные произведения; в печати его переводы не появлялись.

К переводным работам Мина большого масштаба принадлежит еще «Освобожденный Иерусалим» (La Gerusalemme liberata) Торквато Тассо. Когда был выполнен этот перевод, неизвестно: публикация осуществлялась посмертно.[66]

Таковы основные переводы Мина. Кроме того, в разное время он обращался к самым различным европейским поэтам. В числе его переводов — стихотворение Ф. Фрейлиграта «Шейк Синайский» (Der Scheik am Sinai),[67] патриотическое «Видение» (The vision) Роберта Бернса,[68] средневековая легенда в изложении Вильяма Морриса[69] и предсмертная исповедь лондонской нищей, принадлежащая поэту-социалисту Роберту Бьюкенену (Buchanan, 1841—1901).[70] В 1880 г. он опубликовал подборку стихо-

---

[63] *Мин Д.* Король Иоанн: Драма Шекспира. Перевод с англ. — Рус. вестн., 1882, т. 160, № 7, с. 57—144; Отд. изд. — М., 1882. 90 с.

[64] ГПБ, ф. 179, № 77, л. 14 об.

[65] Там же, л. 14 об.—15.

[66] Освобожденный Иерусалим: Поэма Торквато Тассо. Перевел с ит. размером подлинника Д. Мин. СПб., [1900]. Т. 1—3.

[67] Современник, 1846, т. 42, № 4, с. 118—120 (перевод датирован 16 сент. 1840 г.).

[68] Поэты всех времен и народов: Сборник, издаваемый Костомаровым и Бергом. М., 1862, т. 2, с. 66—70.

[69] *Мин Д.* Человек, рожденный быть королем: Повесть в стихах из поэмы Уилльяма Морриса «Земной рай». — Рус. вестн., 1869, т. 79. № 1, с. 291—366. — Перевод вызвал иронические реплики И. С. Тургенева в письмах от 20 февраля (4 марта) 1869 г. к А. М. Жемчужникову и Я. П. Полонскому (см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М.; Л., 1964. Письма, т. 7, с. 314, 316).

[70] *Мин Д.* Лондонская идиллия: Из Роберта Бэканана. — Рус. вестн., 1880, т. 150, № 11, с. 74—85. — Посмертно был опубликован другой перевод Мина из Бьюкенена «Смертная казнь в Лондоне» (Новое время, 1896, 11 (23) дек., № 7469, Приложение, с. 5—6).

творений Теннисона, Вордсворта (у Мина — Уордсуорд) и Уланда.[71] А после смерти Мина в его бумагах были обнаружены переводы девяти сонетов Петрарки[72] и отдельных стихотворений английских поэтов от Мильтона до Теннисона.[73]

Как мы видим, Мина-переводчика в основном привлекали прославленные литературные памятники, которые он стремился сделать доступными своим соотечественникам. В отборе их он, судя по всему, руководствовался личными вкусами и пристрастиями. На заказ он переводил разве что Шиллера, и то такие произведения, которые были близки ему по духу. Очевидно, что особое пристрастие Мин питал к памятникам средних веков и Возрождения. С этими эпохами связаны два наиболее масштабных его перевода: «Божественная комедия» и «Освобожденный Иерусалим». К ним же относятся и сонеты Петрарки и «Король Иоанн» Шекспира. И, видимо, не случайно в переводах Мина из новых поэтов встречаются обработки средневековых легенд и сюжетов. Здесь и «Рыцарь Галаад» (Sir Galahad) Теннисона, «Черный рыцарь» (Der schwarze Ritter), «Ночной рыцарь» (Der nächtliche Ritter) и «Дон Массиа» (Don Massias) Уланда и упомянутый уже «Человек, рожденный быть королем» (The man born to be king) Морриса.

В какой-то мере Мин интересовался английскими романтиками, особенно Байроном; из Вордсворта он перевел семь стихотворений, по одному — из Шелли и Кэмпбелла. Но примечательно, что, когда он обращался к английским поэтам, ранее не переводившимся, это были авторы, реалистически изображавшие жизнь бедных классов, — Крабб, Бьюкенен. И, воссоздавая их творения на русском языке, Мин делал их созвучными поэтам некрасовской школы, в чем, несомненно, проявились присущие ему демократические тенденции.

Не будучи профессиональным литератором, Мин не счел нужным изложить сколько-нибудь обстоятельно свои переводческие принципы. В предисловиях к переводам он в основном писал

---

[71] *Мин Д.* Стихотворения. — Рус. вестн., 1880, т. 145, № 1, с. 400—415.

[72] Сонеты Ф. Петрарки. Перевод Д. И. Мина. 1874—1878. — Пантеон литературы, 1888, т. 1, янв., с. 1—4 (отд. паг.).

[73] Из английских поэтов. Перевод Д. И. Мина. — Там же, с. 1—8 (отд. паг.). — Подборка включает: Д. Мильтон. «Песни утренней звезды» (1858); В. Вордсворт. «Гарри-Гилль» (1852); Т. Кэмпбелл. «Последний человек» (1864); П. Шелли. «Философия любви» (1860); А. Теннисон. «Покинутый дом» (1868). — См. также: Леди Клара Вир-де-Вир: (Из Теннисона). Из посмертных стихотворений Д. Мина. — Сев. вестн., 1893, № 8, отд. 1, с. 238—240. Ряд переводов Мина публиковался посмертно в приложениях к «Новому времени», в том числе: «Гусь» Теннисона (1898, 23 дек. (1899, 4 янв.), № 8199), «Excelsior» Лонгфелло (1899, 21 апр. (3 мая), № 8313), «Сырая и бурная полночь» Гейне (1900, 2 (15) авг., № 8775; перевод ошибочно обозначен: «Из Томаса Мура»), «Люблю я час, как гаснет свет лучей» и «15 ноября» Т. Мура (1900, 4 (17) и 18 (31) окт., № 8838, 8852), «Философия любви» Шелли (1900, 15 (28) нояб., № 8880), «Поражение Сеннахерима» и «Моя душа мрачна» Байрона (1906, 11 (24) марта и 25 марта (7 апр.), № 10772, 10786). См. также примеч. 70.

о значении переведенного произведения. Что же касается чисто переводческой проблематики, то он указывал лишь на стремление точно передать стиховую форму оригинала. Так, о переводе «Ада» Мин писал, что «первый решился переложить размером подлинника часть бессмертного творения на русский язык, так способный к воспроизведению всего великого».[74] А по поводу частичного перевода «Дон-Жуана» Байрона замечал: «За исключением немногих строф <...> весь эпизод переведен вполне и притом размером подлинника, то есть октавами. Переводчик держался как можно ближе подлинника...».[75] Подобные заявления обнаруживаются и в письмах Мина. Посылая 2 июля 1854 г. Н. В. Гербелю перевод «Песни о колоколе», он указывал: «В своем переводе я везде соблюдал размер подлинника, а потому для удобства чтения отделил стих там, где размер меняется».[76]

Из писем Мина также выясняется, что обычно он сперва делал перевод вчерне, после чего приступал к его отделке. «Окончательная отделка моих стихов, — писал он М. Н. Лонгинову, — всегда составляла для меня самую важную и самую трудную часть всей моей работы, на которую я всегда употреблял более времени, чем на самый перевод».[77] Наибольшей обработке, разумеется, подвергался перевод Данте. В предисловии к изданию 1902 г. говорится: «Надо видеть самому рукописи Д. Е. Мина, чтобы судить, какой это исполинский труд, как переводчик обдумывал каждое выражение, каждое слово, немилосердно уничтожая готовый перевод в поисках за лучшим изображением мысли творца „Божественной комедии“».[78]

Мы, к сожалению, не располагаем рукописями Мина, которые, по-видимому, утрачены. Но сопоставление опубликованных редакций перевода «Божественной комедии» позволяет представить себе масштабы его работы. Так, из I песни «Ада», содержащей 136 стихов, в окончательной редакции, по сравнению с текстом 1855 г., неизменными остались 49 стихов, а из XXVI песни, содержащей 142 стиха, — только 20 стихов. В V песни, самой первой, напечатанной Мином еще в «Москвитянине» 1843 г., в публикации 1855 г. из 142 стихов были изменены 65. В окончательной редакции изменению подверглись еще 55 стихов, кроме того, из ранее измененных заново был переделан 51 стих. Неизменными в этой песни остались лишь 22 стиха.

Конечно, другим переводам Мин уделял меньше внимания. Тем не менее сравнение отрывка из Байронова «Дон-Жуана», впервые напечатанного в 1852 г., с соответствующими октавами

---

[74] Ад Данта Алигиери, с. IV. — Мин ошибался, настаивая на своем приоритете. Терцинами и пятистопным ямбом были выполнены переводы I—III песен «Ада», опубликованные П. А. Катениным в 1832 г.

[75] Дон Жуан на острове Пирата, с. 4.

[76] ГПБ, ф. 179, № 77, л. 3 об.

[77] ИРЛИ, 23.220/CLXVIб.14, л. 3—3 об. (письмо от 23 февр. 1863 г.).

[78] *Данте Алигиери.* Божественная комедия. [Т. 1]. Ад, 1902, с. V.

последней публикации 1881 г. показывает, что из 672 стихов (84 октавы) редакционным изменениям подверглись 254, т. е. больше трети.

Постараемся выявить переводческие принципы Мина, рассмотрев его переводы. Приводим отрывок рассказа Франчески да Римини («Ад», песнь V):

127 «Однажды мы в миг радости читали,
Как Ланчелот любовью скован был.
Одни мы были и беды не ждали.

130 Не раз бледнел у нас румянца пыл
И взор его встречал мой взор туманный,
Но лишь в тот миг роман нас победил,

133 Когда прочли, как поцелуй желанный
Улыбкой уст был приманен к устам,
И он, теперь уж мне навеки данный,

136 Весь в трепете, к моим прилипнул сам...
Был Галеот твой автор, книга злая!..
В тот день мы дальше не читали там».

139 Так говорила тень; меж тем другая
Так горько плакала, что наконец
Я обомлел, как будто умирая,

142 И пал без чувств, как падает мертвец.

Тот же отрывок в первоначальной редакции 1843 г.:

127 «Однажды мы в миг счастия читали,
Как Ланчилот в безумии любил:
Опасности быть вместе мы не знали.

130 Не раз мой взор на взорах друга был
Остановлен и блекнули ланиты;
Но злой роман в тот миг нас победил,

133 Когда прочли, как поцелуй несытый
Любовником был привлечен к устам,
И тот, с кем все мои мученья слиты,

136 Весь трепеща, к моим приникнул сам...
Был Галеотто автор книги гнусной —
В тот день мы дальше не читали там». —

139 Так дух один сказал; меж тем так грустно
Рыдал другой, что сам я наконец
Почти был мертв от повести изустной

142 И пал без чувств, как падает мертвец.[79]

---

[79] Ср. оригинальный текст:

127 Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Сопоставление двух редакций наглядно показывает, что, обрабатывая свой перевод, Мин преследовал две цели: во-первых, как можно точнее передать оригинал — именно стремление к точности доминировало во всех его усилиях — и, во-вторых, улучшить поэтический язык. Например, если первоначально он передал слова оригинала «come amor lo strinse» («как любовь его (Ланчелота) связала», ст. 128) банально: «в безумии любил», то позднее он решился прямо воссоздать необычный дантовский образ: «любовью скован был». С другой стороны, замысловатый и неуклюжий стих 129 первой редакции «Опасности быть вместе мы не знали» заменил простым и естественным: «Одни мы были и беды не ждали», причем смысл оригинала передан не менее верно.

Вообще отступления от оригинала в окончательной редакции незначительны и, как правило, не искажают мысли. Так, в стихе 127 он опустил «per diletto» («для удовольствия»), заменив словами «в миг радости». В стихе 132 упомянуто «лишь одно место» (solo un punto) романа, оказавшееся роковым. Мин заменил место временем — «лишь в тот миг», но смысл остался неизменным. То же можно сказать и о добавлении переводчиком к «книге» эпитета «злая» (в первой редакции — «гнусная», ст. 137) и т. д.

Нетрудно заметить, что добавление слов, не имеющих прямого соответствия в оригинале (например, упомянутый эпитет «злая»), обычно связано с подысканием рифмы. В приведенном отрывке (последняя редакция) такими можно считать слова: «пыл», «туманный», «данный», «сам», «там», «наконец». Добавленные переводчиком, так сказать, «от себя», они либо развивают какие-то из понятий подлинника, либо, по крайней мере, ему не противоречат.

Конечно, тройная рифма, требуемая терцинами, представляет основную трудность при стихотворном переводе «Божественной комедии». Подобрать такую рифму много сложнее, чем рифмующую пару; изменение же рифмы (а Мин нередко прибегал к такому изменению) влечет за собою перестройку всего окружаю-

---

130 Per più fïate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

133 Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da contato amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,

136 La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

139 Mentre che l'uno spirito questo disse,
L'altro piangeva sì, che di pietade
Io venni men così com'io morisse;

142 E caddi, come corpo morto cade.

щего текста. В первой редакции приведенного отрывка, например в стихах 131, 133 и 135, ведущим рифменным словом были обычные для поэтического языка XIX в. «ланиты», они и повлекли за собою неудачный эпитет к «поцелую» — «несытый» и нескладное придаточное определительное предложение «с кем все мои мученья слиты». Желание улучшить это предложение заставило Мина коренным образом изменить две терцины. Во второй редакции 1855 г. читаем:

130 Не раз в лице румянца гаснул пыл
И взор его встречал мой взор беспечный;
Но злой роман в тот миг нас победил,

133 Когда прочли, как поцелуй сердечный
Был приманен улыбкою к устам,
И тот, с кем я уж не расстанусь вечно...

Здесь, очевидно, ведущей рифмой стало «вечно», повлекшее за собой эпитеты «сердечный» и «беспечный» и соответствующую переработку обеих терцин. Но, видимо, эпитет «сердечный» не удовлетворял Мина: оригинал давал здесь «disiato riso» («желанная улыбка»), и переводчик сделал ведущей рифмой слово «желанный», повлекшее за собою изменения окончательной редакции.

Мы рассмотрели отрывок в 16 строк и постарались показать, хотя бы в общих чертах, какого труда стоило переводчику его создание. Но это почти одна тысячная часть всего перевода, содержащего 14 233 стиха. Можно лишь приблизительно представить себе огромный масштаб проделанного Мином труда. Его перевод очень точен, временами он даже приближается к подстрочному. При этом он передавал и стилистические особенности оригинала: повторы, тропы и т. д. В рассказе Франчески, например, три терцины имеют анафору «amor» («любовь»): «*Amor*, che al cor gentil ratto s'apprende» (V, 100), «*Amor*, che a nullo *amato amar* perdona» (V, 103), «*Amor* condusse noi ad una morte» (V, 106), причем в стихе 103 еще два слова имеют общий корень с «amor» — «amato», «amar». В переводе эта поэтическая фигура воссоздана; соответствующие строки: «*Любовь*, чью власть мы познаем легко»; «*Любовь любить* нам *любящих* велела»; «*Любовь* в одну могилу нас свела».

Поставленный перед необходимостью что-либо исключить, Мин избирал для этого второстепенные, малосущественные частности, стараясь притом сохранить хотя бы намек на пропущенное. А его добавления для рифмы или заполнения стиха представляют собою, как мы отмечали, либо нейтральные слова, либо слова, как-то повторяющие или развивающие понятия подлинника, уже переданные в переводе.[80] Это обнаруживается в первой же терцине I песни:

---

[80] Ср. сделанное А. П. Саломоном (который сам переводил «Чистилище») заключение о переводе Мина в связи с присуждением ему Пушкинской премии. (Сб. ОРЯС, 1908, т. 84, № 5, с. 28—32).

В полудороге нашей жизни *трудной*
В *неведомый* я темный лес вступил,
Утратив путь прямой *в дремоте чудной*,

где выделенные курсивом слова добавлены переводчиком.

Перевод Мина был одновременно и ученым трудом, опирающимся на глубокое изучение дантеаны. Сложные философские и богословские рассуждения Данте так или иначе переданы в переводе, который при этом подкрепляется обширным компетентным (хотя и компилятивным) комментарием переводчика.

Стих перевода, как мы видели, в достаточной мере гладок и не лишен поэтичности. И тем не менее Мин, при всей добросовестности и упорстве его труда, был не поэтом, но только искусным версификатором, и передать полностью поэтическое обаяние подлинника он не смог. «Божественная комедия» — произведение не только философски глубокое, но и необычайно сложное стилистически. В ней органически слиты «сладостный новый стиль» (dolce stil nuovo) итальянской поэтической школы XIII в. и флорентийский народный говор, торжественные библеизмы и отзвуки древнегреческой поэзии. Ее стилистический диапазон простирается от бытового просторечия до торжественной высокой патетики. И перевоплотить все это богатство и многообразие в русскую поэзию, воссоздать терцины Данте во всей их «пластичной и звуковой выразительности» (М. Л. Лозинский) Мину было не под силу. Его стихотворная речь, нередко вялая и однотонная, изобилует банальными выражениями литературного языка XIX в.

Уже в I песни «Ада», помимо «жизни трудной» и «дремоты чудной», вставленных в первую терцину для рифмы, мы встречаем: «лес густой» (I, 5), «крепкий сон» (I, 11), «долина страшных бед» (I, 14), «ужас дикий» (I, 19), «грозных волн» (I, 24), «прекрасный мир» (I, 40), «сладость неги вешней» (I, 43), «мрак ужасный» (I, 61), «дивный свет» (I, 82), «в сердце кровь мне взволновал» (I, 90), «дикой сей пустыне» (I, 93), «смутивший грудь твою» (I, 94), «вопль жестокий» (I, 115), «горших бед» (I, 132) и т. д.

Рифма у Мина, как правило, бедна и однообразна. Встречаются у него нескладные, темные выражения, например: «ужас сердце с места мне подвигнул» (I, 15; в оригинале: m'avea di paura il cor compunto — «пронзил мне сердце ужасом»), или «пункт ища опорный / Все в той ноге, что упиралась в круть» (I, 29—30), или «Он шел ко мне с волчихой, столь чреватой, / При худобе, от похотений всех, / Что многим жизнь соделалась проклятой» (I, 49—51; ниже в ст. 58 «волчиха» ради рифмы стала «волк») и т. д.

В переводе Мина не ощущается намеренной архаизации с целью придать торжественность повествованию. К архаизмам (например, «град» — I, 74, 126; «узрел» — I, 70; «алкает» — I, 99; «объят» — I, 124), равно как и к просторечной лексике (например, «мочь» — I, 22; «круть» — I, 30; «во́пит», — I, 57; «кручина», — I, 89), он прибегал обычно при подыскании рифмы,

а также для лучшего соблюдения размера (например, «соделалась» — I, 51). Употребление им славянских относительных местоимений для присоединения придаточных предложений (например, «вот зверь, пред ним же я бежал» — I, 88, или «лучи планеты толь великой, / За ней же все стремятся прямо вслед» — I, 17—18) в большей мере, видимо, объяснялось желанием избежать при построении стиха тяжеловесного трехсложного местоимения «который», чем стилистическими соображениями.

Показательны отзывы о переводе Мина поэтов XX в., также переводивших «Божественную комедию». В. Я. Брюсов писал о нем в предисловии к своему «опыту» нового перевода I песни «Ада»: «Текст, в общем, передан верно, но, так сказать, „обеднен“. Переводчику удалось сохранить лишь *часть* образов и выражений подлинника. Правда, важнейшее сохранено, но исчезли оттенки мысли, вся сложность речи и длинный ряд отдельных образов <...>. На наш взгляд, не передан в переводе и *стиль* подлинника, энергичная, сжатая и свободная речь Данте <...>. Стих перевода звучит глухо и однообразно, и между содержанием стиха и звуками слов нет никакого соответствия <...>. Вялая речь, однотонный стих, бедные рифмы отнюдь не дают художественного впечатления; робость метафор, бледность образов, натянутость выражений перевода весьма слабо напоминают яркость подлинника».[81]

М. Л. Лозинский был краток. В заметке «К переводу Дантова „Ада“» он замечал: «При всех своих достоинствах перевод Мина не всегда в должной степени точен, а главное — он написан стихами, по которым трудно судить о поэтической мощи подлинника».[82]

Мы далеки от того, чтобы подозревать в этой критике предвзятость. Но нельзя забывать, что и Брюсов и Лозинский подходили к оценке труда Мина с точки зрения переводческих требований XX в., и, критикуя своего предшественника, они тем самым негативно определяли требования, предъявлявшиеся ими к собственному труду. Несомненно, что, каковы бы ни были недостатки миновского перевода «Божественной комедии», он намного превосходил своими достоинствами все русские стихотворные переводы прошлого века (хотя они создавались после его труда): Д. Д. Минаева (1874—1879), А. П. Федорова (1893—1894), Н. Голованова (1896—1902), О. Н. Чюминой (1900). Более того, в переводе Мина содержится несколько таких находок, что М. Л. Лозинский — создатель образцового русского перевода XX в. — вынужден был их заимствовать, полагая, видимо, что лучше передать данное место нельзя. Так, заключительный стих V песни «Ада» у Мина: «И пал без чувств, как падает мертвец»; у Лозинского: «И я упал, как падает мертвец». Но, пожалуй, наиболее разительный пример — 1-я терцина XXXIII песни, где,

[81] Данте и славяне: Сб. статей. М., 1965, с. 82—83.
[82] Лит. современник, 1938, № 3, с. 98.

воссоздавая образ Уголино, грызущего голову врага, Мин прибегнул к архаичной, но весьма выразительной лексике:

Уста поднял от мерзостного брашна
Сей грешник, кровь отерши с них о прядь
Волос того, чье темя грыз так страшно...

И Лозинский воспользовался находкой:

Подняв уста от мерзостного брашна,
Он вытер свой окровавленный рот
О волосы, в которых грыз так страшно...

Для своего времени переводы Мина были несомненными завоеваниями отечественной культуры. Он не создавал новых поэтических форм на русском языке и, переводя Данте терцинами, а Тассо и Байрона — октавами, мог опереться на опыт предшественников. Не был Мин и оригинальным поэтом. Но благодаря этому на его переводы не накладывался отпечаток собственной поэтической манеры. Поэтому он мог быть разнообразным в своих переводах и воссоздавать то ироническую игривость байроновского «Дон-Жуана»:

Да, весело брать в языках уроки
Из женских уст и взоров, если нам
В наставницы дан ангел светлоокий,
Как в том не раз я убеждался сам.
Ошибся ль ты, прочтешь ли верно строки,
За все ты ждешь улыбку уст, а там
Пожатье рук и сладкие лобзанья...
Так в языках я приобрел познанья,[83]

то философско-эстетические медитации Шиллера («Художники»):

Преобразованный трудами мир вокруг
И сердце, полное стремлений новых,
Развитое в борьбах с природою суровых,
Расширили созданий ваших круг.
Тогда вознес с собой на крылиях свободы
Искусства человек, как лучшие дары,
Творя из щедрых недр природы
Прекрасного волшебные миры...[84]

то простой, суховатый, насыщенный реалиями рассказ Крабба («Местечко»):

Вот пристань! Посмотри, как мелкие суда
Товары разные привозят к нам сюда;
А этот ряд телег, на пристань поспешая,
В обмен на корабли везет продукты края.
Послушай! что за шум на грязной мостовой,
Загромождаемой отвсюду, как стеной,

---

[83] Соответствующий оригинал: Don Juan, canto II, CLXIV.
[84] Соответствующий оригинал: Die Künstler, 266—273.

Рядами ящиков, бочонками, тюками,
Богатством разных стран, прибывшим с кораблями.
Какая суетня! Какой повсюду крик!
Как говорлив моряк! как грубый зол мужик! [85]

Эта полная подчиненность переводимому автору отличает всю переводческую деятельность Мина. Никаких иных целей, кроме ознакомления своих соотечественников с сокровищами иностранной поэзии, он не имел. И благодаря такой целеустремленности упорного переводческого труда, увенчавшегося в итоге успехом, он по праву занимает место в ряду предшественников современного отечественного художественного перевода.

---

[85] Соответствующий оригинал: The Borough, letter I, 69—78.

11

Д. Л. Михаловский

Одним из наиболее значительных русских переводчиков второй половины XIX в. в 60—80-е годы становится Дмитрий Лаврентьевич Михаловский, в разнообразной литературной деятельности которого перевод, особенно стихотворный, занимал ведущее место. О его принадлежности к числу «тех немногих русских переводчиков, которые имеют право на название переводчиков в лучшем значении этого слова и заслуживают самого серьезного и сочувственного отношения к ним как критики, так и читающей публики», свидетельствовал в 1890 г. П. И. Вейнберг.[1]

О биографии Михаловского известно мало.[2] Родился он в конце февраля 1828 г. в Петербурге.[3] Отец его, Лаврентий Петрович, был обер-священником Отдельного кавказского корпуса, и начальное образование сын получил в тифлисской гимназии. По окончании гимназии он поступил на юридический факультет Петербургского университета, который успешно окончил в 1848 г., после чего вернулся на Кавказ и начал государственную службу в канцелярии наместника края.

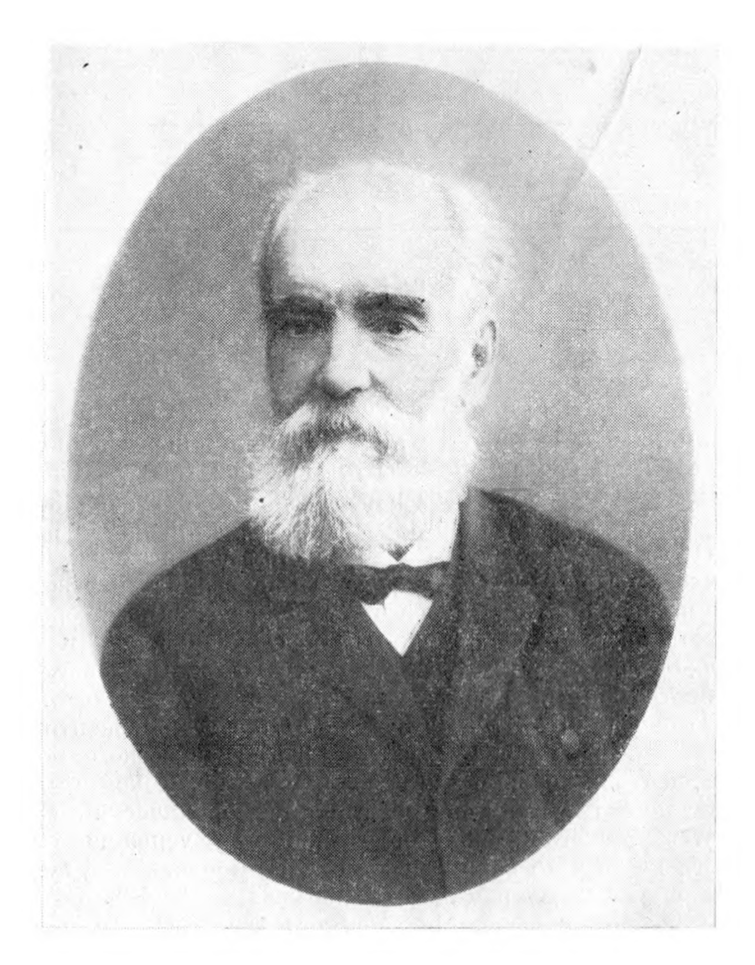
О служебной карьере Михаловского известно, что, переехав в середине 50-х годов в Петербург, он поступил в ведомство Министерства финансов, где оставался свыше тридцати лет, продвигаясь по служебной лестнице. В 60-е годы служба его про-

---

[1] Шестое присуждение Пушкинских премий: Приложение к LXVI тому Записок имп. Академии наук, № 1. СПб., 1891, с. 36.

[2] Биографические сведения о Михаловском, кроме особо оговоренных случаев, почерпнуты из откликов на 40-летний юбилей его литературной деятельности (Новое время, 1898, 2 (14) мая, № 7965, с. 5; Народ, 1898, 7 (19) мая, № 492, с. 3; Север, 1898, 10 мая, № 19, стб. 599—604; Еженедельное приложение к газ. «Сын отечества», 1898, 17 мая, № 20, с. 153—154; Нива, 1898, № 20, с. 398—399; Живописное обозрение, 1898, т. 1, № 20, с. 408) и некрологов (Новое время, 1905, 10 (23) февр., № 10393, с. 5; Слово, 1905, 11 (24) февр., № 64, с. 4; Новости и Биржевая газета, 1905, 12 (25) февр., № 36, с. 2; Родная нива, 1905, № 8, с. 80; Воскресенье, 1905, 20 февр., № 8, стб. 288—289; Нива, 1905, № 9, с. 180; Живописное обозрение, 1905, 27 февр., № 9, с. 205; Ист. вестн., 1905, т. 99, № 3, с. 1128—1130).

[3] В разных некрологах указаны две даты рождения Михаловского: 26 и 28 февраля 1828 г.; какая из них правильная — неизвестно.



Дмитрий Лаврентьевич Михаловский

ходила в западных губерниях империи, причем в 1868 г. он был председателем мирового съезда в Вилькомире (Ковенская губерния),[4] а в 1869 г. его командировали в Варшаву в распоряжение заведующего финансовым управлением Царства Польского. Одно время, в отсутствие заведующего, он даже возглавлял управление.[5]

В 1870 г. Михаловский был произведен в чин действительного статского советника и назначен в состав экспедиции для избрания места устройства коммерческого порта на мурманском берегу и сбора сведений об экономическом развитии края. В отставку

---

[4] См. его письмо к Н. А. Некрасову от 5 авг. 1868 г. (Лит. наследство, 1949, т. 51—52, с. 396).

[5] См. его письмо к А. П. Милюкову от 18 мая 1869 г. (ИРЛИ, 10306/XIV, с. 123).

он вышел в 1893 г.[6] В последние годы жизни он много болел, в 1899 г. лишился одного глаза. Нуждаясь, он постоянно обращался в Литературный фонд за вспомоществованием.[7] Умер Михаловский 9 февраля 1905 г.

Пребывание на государственной службе имело для Михаловского, по-видимому, единственную цель — обеспечение средств существования. Основным для него был литературный труд. Хорошо знавший его А. А. Коринфский писал: «Литературная деятельность Дмитрия Лаврентьевича составляет для него „святая святых" всей его жизни».[8] Стяжав в основном славу как поэт-переводчик, Михаловский переводил также пьесы, романы, исторические, публицистические и научные сочинения.[9] Кроме того, в 1890-е годы он редактировал переиздание подготовленных в свое время Н. В. Гербелем переводных собраний сочинений Байрона (4-е изд. — СПб., 1894, т. 1—3) и Шекспира (5-е изд. — СПб., 1899, т. 1—3). Разнообразным было и оригинальное творчество Михаловского: он выступал как поэт, прозаик, критик и историк литературы. Однажды ему даже довелось быть составителем либретто оперы композитора А. С. Фаминцына «Сарданапал» (1875, по одноименной трагедии Байрона).

На литературное поприще Михаловский вступил сравнительно поздно. Его дебютом явилось опубликование в 1858 г. в «Современнике» перевода поэмы Байрона «Мазепа».[10] И. И. Панаев, которому он первоначально принес поэму, отклонил ее, считая неактуальной. Чернышевский же, узнав об этом, сказал переводчику: «Этими вещами, т. е. стихами, заведует Некрасов. Дайте вашу рукопись, я покажу ее ему».[11] И после опубликования «Мазепы» Некрасов, возражая Тургеневу, высказавшему недовольство переводом, писал: «„Мазепу" хвалят, по крайней мере русский стих хорош».[12] В объявлении «Об издании „Современника" в 1859 году» Михаловский был уже назван в числе со-

---

[6] Этот год указан в юбилейной статье А. А. Коринфского (Север, 1898, 10 мая, № 19, стб. 604), который был лично связан с Михаловским (см. их переписку: ГПБ, ф. 373, № 9; ф. 489, № 13).

[7] Так, например, он писал 3 июня 1901 г. П. И. Вейнбергу, возглавлявшему Литературный фонд: «Вам известно крайне тяжелое положение, в каком я нахожусь вследствие болезни моей, не позволяющей мне даже работать, а также вследствие болезни моей дочери, от которой она еще и теперь едва оправляется. Эти два несчастья совершенно истощили мои средства, и я впал в большие долги, помимо того, что и без них существовать мне нечем» (ИРЛИ, ф. 155, 1901, журнал 12, Приложение 4).

[8] Север, 1898, № 19, стб. 604.

[9] Пользуемся случаем, чтобы выразить благодарность А. Д. Алексееву за сообщенные нам сведения о произведениях Д. Л. Михаловского, опубликованных после 1900 г.

[10] Современник, 1858, т. 69, № 5, отд. 1, с. 5—30; подпись: Д. М.-Х.-Л.

[11] *Михаловский Д. Л.* Начало моего знакомства с Николаем Алексеевичем Некрасовым и Николаем Гавриловичем Чернышевским. — Лит. наследство, 1959, т. 67, с. 122.

[12] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 10, с. 392.

трудников журнала.[13] И он действительно с этого времени регулярно в нем печатался.

В то же время Чернышевский, который Михаловскому «очень понравился»,[14] привлек молодого переводчика к организованному при «Современнике» изданию «Исторической библиотеки». Ему был поручен перевод сочинения немецкого историка Ф. К. Шлоссера.[15] Этому труду придавалось большое значение: и Добролюбов и сам Чернышевский отмечали выход его томов специальными статьями. Кроме того, Чернышевский предложил Михаловскому перевести один из двух томов «Истории земледельческого сословия во Франции» Ж.-Э. Бонмера, которую считал весьма актуальной в связи с предстоящей крестьянской реформой в России; в то же время он предвидел цензурные препятствия к опубликованию.[16] Его опасения оказались обоснованными: перевод не был пропущен цензурой.[17]

Эта связь Михаловского с революционерами-шестидесятниками ясно запечатлелась в сознании литераторов следующего поколения. И в 1898 г., когда отмечалось 40-летие его литературной деятельности, в поднесенном ему адресе говорилось: «На Вашу долю выпало завидное счастие, разделяя с лучшею молодежью того времени все ее высшие духовные стремления, иметь в числе сотрудников по журналу таких светлых мучеников русской мысли, как Чернышевский, Добролюбов, М. И. Михайлов и др. <...>. Вполне естественно, что, как эпоха, в которую выступили Вы на Ваше литературное поприще, так и лучшие литературные силы, к которым Вы примкнули, наложили неизгладимую печать на всю последующую Вашу литературную деятельность».[18]

Михаловский сотрудничал в «Современнике» вплоть до его закрытия. В последнем номере журнала, увидевшем свет, было помещено начало его перевода «Песни о Гайавате» Лонгфелло.[19] А когда стали выходить перешедшие к Некрасову «Отечественные записки», он опубликовал здесь свой перевод полностью.[20] Непосредственное отношение к публикации имел Некрасов. 18 марта 1866 г., посылая ему перевод отрывка из «Песни», Михаловский спрашивал, что́ он думает «насчет продолжения пе-

---

[13] См.: там же, 1953, т. 12, с. 195.

[14] См.: Лит. наследство, т. 67, с. 122.

[15] *Шлоссер Ф. К.* История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до падения Французской империи с особенно подробным изложением хода литературы. Перевод с 4-го, исправленного, издания. СПб., 1858—1860. Т. 1—8.

[16] См.: Лит. наследство, т. 67, с. 122.

[17] Рукопись, отредактированная Чернышевским, хранится в ЦГАЛИ (см.: *Чернышевская Н. М.* Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953, с. 180).

[18] ГПБ, ф. 489 (Д. Л. Михаловский), № 1. — В числе литераторов, подписавших адрес: Д. Н. Мамин-Сибиряк, Вас. И. Немирович-Данченко, А. М. Скабичевский, А. К. Шеллер, С. Н. Кривенко.

[19] Современник, 1866, т. 113, № 4, отд. 1, с. 537—544.

[20] Отеч. зап., 1868, т. 178, № 5, 6; т. 180, № 10; т. 181, № 11; 1869, т. 184, № 6.

ревода, т. е. переводить ли всю поэму или только несколько глав, или же просто ограничиться пока прилагаемым началом».[21] Некрасов несомненно посоветовал продолжать перевод, и уже в 1868 г., когда Михаловский доставил ему переведенную главу «Пост Гайаваты», он писал: «„Пост“ — прелесть! Я для Вас теперь приискиваю работу по части переводов с английского».[22] При жизни Некрасова Михаловский сотрудничал главным образом в «Отечественных записках». Печаталась там и его жена Любовь Александровна, переводившая немецкие романы.

Потом положение изменилось. 8 февраля 1879 г. Л. А. Михаловская жаловалась в письме В. П. Гаевскому: «Со смертию Некрасова мы уже не имеем никакой работы в „Отечественных записках“...».[23] Отдельные стихи Михаловского все же появлялись в журнале и после 1877 г., но число этих публикаций резко сократилось; жена же его совсем перестала здесь печататься.

После «Отечественных записок» Михаловский помещал свои стихи, оригинальные и переводные, в журналах преимущественно демократического и народнического направления: «Слово», «Дело», «Русская мысль», «Русское богатство». И хотя параллельно с «Русской мыслью» он печатался в либеральном «Вестнике Европы» или модернистском «Северном вестнике», его приверженность к демократическому лагерю была очевидна, и авторы упомянутого адреса имели основание написать: «Обогащали ли Вы русскую литературу Вашими прекрасными переводами иностранных поэтов, выражали ли в звучных, задушевных стихах Ваши собственные мысли и чувства, Вы неизменно стояли в стане „погибающих за великое дело любви“».[24] А в 1891 г. критик-народник М. А. Протопопов, рассматривая «наличные силы нашей журналистики», относил Михаловского к поколению «шестидесятников» (включавшему Г. И. Успенского, Н. К. Михайловского, А. М. Скабичевского) и писал: «Это поколение может гордиться тем, что между ними нет отступников. Есть поколебавшиеся (ничтожнейший процент), но вовсе упавших нет».[25]

О литературно-общественных взглядах Михаловского в начале его творческого пути свидетельствует напечатанная в «Современнике» 1860 г. статья «Новые итальянские поэты».[26] В ней Михаловский лишь вскользь говорил о художественных особенностях

---

[21] Лит. наследство, т. 51—52, с. 394.

[22] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, 1952, т. 11, с. 112. — Сохранилась рукопись перевода Михаловского стихотворения «Поэту и читателю (из Ад. Штёбера)», предназначенного для благотворительного сборника «Складчина», изданного в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии (СПб., 1874. IV, 708 с.); на рукописи надпись: «Читал и одобрил для *Складчины*. Некрасов» (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 850, л. 2).

[23] ИРЛИ, ф. 155 (Лит. фонд), 1880 г., л. 125 об.

[24] ГПБ, ф. 489, № 1.

[25] Рус. мысль, 1891, кн. 9, отд. 2, с. 131.

[26] См.: *Потапова З. М.* Итальянская литература Рисорджименто в России 60-х годов XIX века. — В кн.: Из истории литературных связей XIX века. М., 1962, с. 126—127.

творчества рассматриваемых поэтов. Главное для него — их гражданский пафос, их участие или неучастие в борьбе за освобождение родной страны. Он, например, осуждал страдальческую пассивность Сильвио Пеллико с «его совершенным отречением от человеческой воли» и противопоставлял ему Уго Фосколо, который «любил родину так сильно, что отказался от дома, друзей и состояния, лишь бы работать для ее освобождения».[27] «...Для людей, которые, подобно Фосколо, высказывая благородные и патриотические чувства для блага своей родины, терпели и терпят гонение за такую смелость, служит утешением то, что жертва не была напрасна».[28] Берше (Berchet, у Михаловского — Беркет) и Джусти привлекали русского поэта потому, что «оба посвятили свою музу великой цели — освобождению своей родины от чужеземного ига». Пусть в стихах Берше «недостает красоты поэтической формы». «Небрежно высказанные благородные и оригинальные мысли, — утверждал Михаловский, — лучше пошлых труизмов, прикрытых самыми богатыми украшениями фантазии; грубый алмаз драгоценнее обтесанного наилучшим образом булыжника».[29] Гражданственный пафос пронизывает всю статью, в завершение которой автор объявляет «очевиднейшим доказательством возрождения Италии то, что никакое произведение поэзии, как бы оно ни было хорошо само в себе, не может ожидать популярности, если не затрагивает патриотизма и национальной назависимости».[30]

Те же идеи воодушевляли оригинальное поэтическое творчество Михаловского, которое, однако, занимает скромное место в его литературном наследии. Он и сам писал в предисловии к двухтомному второму изданию своих стихотворений, объединившему (в отличие от первого, включавшего только переводы) [31] и переводные и оригинальные произведения, о «незначительности числа этих последних».[32] Публиковать оригинальные стихи он решился чуть не через 20 лет после своего дебюта в печати. Только в 1876 г. Михаловский впервые выступил со стихотворением, в котором заявил о себе как о гражданском лирике, продолжателе традиций 60-х годов. Обращаясь к молодому поколению, он призывал:

Протестуй, пока ты в силах;
Свеж и громок голос твой;
Протестуй, пока есть в жилах
Капля крови молодой! [33]

---

[27] Современник, 1860, т. 80, № 3, отд. 3, с. 135—136.

[28] Там же, с. 140—141.

[29] Там же, с. 148—149.

[30] Там же, с. 160.

[31] Иностранные поэты в переводе Д. Л. Михаловского. СПб., 1876. 319 с. — Издание содержит «Список печатных переводов Д. Л. Михаловского, составленный Н. В. Гербелем» (с. 309—319).

[32] Иностранные поэты в переводах и оригинальные стихотворения Д. Л. Михаловского. СПб., 1896, т. 1, с. III. — Ниже ссылки в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской) даются по этому изданию.

[33] Отеч. зап., 1876, т. 229, № 12, отд. 1, с. 456.

Стихотворение печаталось в то время, когда царское правительство готовило судебную расправу над участниками «хождения в народ», привлекавшимися по делу «о революционной пропаганде в империи» (процессы «193-х», «50-ти), когда одна за другой проходили студенческие демонстрации. И не случайно оно, как свидетельствовал П. Ф. Якубович, «пользовалось в начале 80-х годов известностью среди молодежи».[34]

В стихах Михаловский говорил о своих учителях, «людях добра и света»; воспоминания о них для него — «опора» на тяжком жизненном пути «среди напастей и скорбей»:

Их благодатное сиянье
Отраду, бодрость в душу льет,
Внушая сердцу упованье,
Что в мире правда не умрет.

(«Воспоминания», II, 223)

Как поэт Михаловский прежде всего ориентируется на Некрасова, разрабатывает некоторые мотивы его поэзии, сохраняя ту же тональность, стиховой размер. Вариацией некрасовского стихотворения «Сеятелям» («Сеятель знанья на ниву народную!») являются «Сеятели» Михаловского (1879). С литературным манифестом Некрасова «Поэт и гражданин» перекликается «Поэт и Муза» Михаловского.[35] Эта диалогическая поэма обращена к молодежи («Посвящается молодым поэтам»). Она представляет собою спор Поэта и Музы в мире, где «кругом — все ложь, и мрак, и беды» (II, 180), а Поэт, попавший во власть разочарования, скорби и неверия, клянет свою жизнь и отказывается от борьбы. Муза Михаловского — «Муза истины и света», и ее голос, «подобный грому», призывает к служению общественному долгу. Поэт не имеет права отстраниться от жизни. «Ты — человек, ты гражданин», — обращается к нему Муза:

Ты должен людям, ближним, братьям,
Ты должен родине служить.
. . . .
Оставь же праздные сомненья,
Сознай свой долг, не унывай —
И светлой искрой вдохновенья
Буди, тревожь, воспламеняй!

(II, 187—188)

«Идеи пламенный служитель / И правды доблестный боец» (II, 193) — таким, утверждает Михаловский, должен быть истинный поэт.

Спустя десятилетие, в пору разнузданной реакции он утверждает тот же идеал в стихотворной «фантазии» «Три могилы».[36]

---

[34] Русская муза: Художественно-историческая хрестоматия / Сост. П. Я. [СПб.], 1908, с. 326.

[35] Слово, 1880, окт., отд. 1, с. 63—76; Отд. изд. — *Михаловский Д.* Поэт и Муза. [СПб.], 1880. 14 с.

[36] Рус. мысль, 1889, кн. 9, отд. 1, с. 201—218.

Богатство, военные победы ничего не значат по сравнению с «подвигом жизни» того, кто всю душу свою «отдавал угнетенным, гонимым, скорбящим» (II, 203). «Кто людей смело к правде ведет, / Тот не тщетно светильник свой носит» (II, 207), — провозглашает Михаловский.

В обеих названных поэмах и поэт и боец за правду предстают как просветители («Просветителя жаркое слово»; II, 207). Тою же идеей проникнуто и стихотворение «Сеятели». Михаловский пишет о том, что его поколение несло «слово правды сквозь мрак», «С бесконечной борьбой и тревогою / Свет вливая в сердца и умы» (II, 216). Но если у Некрасова просветительская деятельность («Сейте разумное, доброе, вечное...») обращена к народу, то у Михаловского она направлена к расплывчатому понятию «толпа» и сама носит абстрактный характер. На его убеждениях лежит отпечаток эпохи, когда просветительство, выработка идеала «истины и справедливости» провозглашались основной задачей революционно-демократических деятелей (Лавров).

В 80-е годы в стихах Михаловского все чаще находят свое выражение настроения русской интеллигенции эпохи безвременья — пессимизм, скорбь бессилия и безнадежности, горькое сознание бесплодно прожитой жизни, тоска ночных кошмаров и мрачных дум («Кошмар», «Ночь», «Догорающая свеча», «После битвы» и др.). Эти настроения в его поэзии усиливаются на рубеже веков, когда подводится «итог печальный и ничтожный ненужных дел, глухой борьбы» и поэт оглядывается на прошедшую, близящуюся к концу жизнь:

Бесплодно прожитые годы,
Ума задержанный полет,
То — жажда страстная свободы,
То — узы мелочных забот;

Отвага вместе с громким страхом,
Пустые цели и мечты,
Весь жизни путь, покрытый прахом
Мертвящей душу суеты...

(«Нет больше чар, нет championed...») [37]

И все же поэта не оставляет вера в будущее, когда должны осуществиться идеалы «света и правды». Надежды его связаны с молодым поколением. Эта характерная для гражданской поэзии тема преемственности проходит сквозь все творчество Михаловского. В издании 1896 г. он завершал раздел оригинальной поэзии стихами «На закате», где писал, что его поколение «на закате дней» все еще стремится «к грядущему», ожидая «с нетерпением преемников», чтобы «песнью лебединой — / Из тьмы приветствовать пылающий рассвет!» (II, 274—275). И Михаловский декламировал это стихотворение в 1898 г. на своем юбилейном чествовании. «Я надеюсь на пыл и отвагу / Твоих свежих,

---

[37] Нива: Ежемесячные литературные приложения, 1901, № 4, стб. 741—742.

непочатых сил», — заверял он «молодое кипучее племя» во вступлении к поэме «Три брата»[38] — своеобразном его поэтическом завещании. Наконец, буквально за месяц до смерти было написано стихотворение «Пегас», в котором поэт призывал «другого ездока», чтобы передать ему своего «крылатого коня». «Приходи ж, ездок желанный, / Полный жизни и огня!..» — восклицал он.[39]

Поэтическая стилистика Михаловского отразила упадок стиховой культуры, присущий поэзии 70—80-х гг., особенно гражданской лирике. При всей гладкости и правильности стиха отличительные ее черты — однообразная строфика, бедность рифм, банальность эпитетов. Конкретная обстановка, предметная реальность уходили из нее, а содержание, стоящее за аллегорическими образами-сигналами (мрак, тьма, огонь, факел и т. п.), выветривалось; бесконечно варьировавшиеся формулы — правда и свет, добро и свет, любовь и добро и т. д. — постепенно вырождались в штампы. Сама обращенность стихотворений (монолог, диалог) носила преимущественно формальный характер и придавала им не страстное звучание, присущее гражданской лирике 60-х гг., а скорее дидактизм, патетика утрачивала живую силу, становилась абстрактной. Михаловский, возможно, сам сознавал слабые стороны своей поэзии. В письме к В. П. Острогорскому от 22 мая 1880 г., писавшемся в пору работы над поэмой «Поэт и Муза», он сокрушался: «...как это все длинно, все одно и то же на все лады! Боюсь зевоты будущих читателей, тем более, что сам иногда зеваю над этими фразами, которые плодятся без конца для закругления и связи диалога и для мотивирования его».[40] Как мы покажем дальше, особенности оригинального творчества Михаловского, и положительные и отрицательные, отразились и на его переводческой деятельности.

Творческий диапазон Михаловского-переводчика был широк. Как отмечалось, он переводил и стихи, и пьесы, и прозу — художественную, публицистическую, научную, но основным был стихотворный перевод. Число переводившихся им поэтов, английских, американских, немецких, французских и итальянских, достигает четырех десятков. Однако мало кто из них привлекал его внимание в течение длительного срока. Больше половины представлены в его переводном наследии одним-двумя стихотворениями. И только к двум поэтам обращался он на протяжении если не всей жизни, то, по крайней мере, нескольких десятилетий. Это — Байрон и Лонгфелло. К ним можно присоединить и Шекспира, из которого Михаловский перевел пять пьес: «Юлий Цезарь»,[41] «Король Ричард II», «Король Генрих V», «Ромео и Джульетта» и «Антоний и Клеопатра».[42]

[38] *Михаловский Д. Л.* Три брата. [М., 1904], с. 5—6.
[39] Родная нива, 1905, № 9, с. 82.
[40] ИРЛИ, ф. 599, № 179, л. 6 об.
[41] Современник, 1864, т. 101, № 4, отд. 1, с. 273—378.
[42] Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. 4-е изд. СПб., 1887, т. 2, с. 69—108, 216—259; 1888, т. 3, с. 48—93, 408—466.

То, что первоначально переводческая деятельность Михаловского была связана с «Современником» Некрасова и Чернышевского, несомненно определило ее идейную направленность. Правда, первая публикация — поэма Байрона «Мазепа» — такой определенностью еще не отличалась. Но дальше в «Современнике» был опубликован перевод трех стихотворений из «Еврейских мелодий» (Hebrew Melodies) Байрона,[43] где «ведущей прогрессивной идеей <...> было утверждение несокрушимости народного свободолюбия».[44] Спустя пять лет Михаловский поместил уже в другом журнале еще одно стихотворение цикла — «Саул» (Saul).[45] Вновь к «Еврейским мелодиям» переводчик обратился только в 90-е годы.

В 1859 г. Михаловский выступил в «Современнике» со статьей «Шекспир в переводе г. Фета»,[46] в которой не только критиковал неудачный перевод «Юлия Цезаря», но и формулировал собственные переводческие принципы (мы их рассмотрим ниже). Упомянутая последующая публикация той же трагедии в переводе Михаловского явилась практической реализацией этих принципов. В 1860 г. Михаловский включил в статью «Новые итальянские поэты» свои переводы — полные или фрагментарные — патриотических стихотворений Фосколо, Леопарди, Поэрио, Беркета (Берше), Джусти и др. А в следующем томе журнала он опубликовал перевод небольшой поэмы Берше «Джулия» (Giulia),[47] где автор, по словам переводчика, «изображает горе ломбардки матери, младший сын которой принужден служить под австрийскими знаменами, между тем как другой, находившийся долго в изгнании, возвратясь наконец во время одного из итальянских восстаний, должен сражаться с братом».[48]

Ярким событием литературно-общественной жизни явился опубликованный в виде приложения к «Современнику» (1861, № 7—9) анонимно, но с указанием имени переводчика, автобиографический роман итальянского писателя и революционера Д. Руффини «Записки Лоренцо Бенони» (Passages in the life of an Italian Lorenzo Benoni).[49] Роман посвящен борьбе итальянской молодежи против полицейского режима Пьемонтской монархии. В нем беспощадно обличался государственный деспотизм, проявлявшийся, в частности, в уродливой, изуверской системе образования, во главе которой правительство ставило «людей са-

---

[43] *М-Х-Л. Д.* Еврейские мелодии: (Из Байрона). — Современник, 1859, т. 73, № 2, отд. 1, с. 470—472. — В переводах были сохранены английские заглавия: «She walks in beauty», «If that high world», «I saw thee weep».

[44] *Елистратова А. А.* Байрон. М., 1956, с. 91.

[45] Модный магазин, 1864, № 7, с. 103.

[46] Современник, 1859, т. 75, № 6, отд. 3, с. 255—288.

[47] Современник, 1860, т. 81, № 5, отд. 1, с. 5—8.

[48] Там же, т. 80, № 3, отд. 3, с. 150.

[49] Джованни Доменико Руффини (1807—1881) за участие в освободительном движении был приговорен к смертной казни, от которой спасся, бежав из Италии. С 1849 г. он поселился в Англии; его романы первоначально издавались на английском языке и лишь потом — на итальянском.

мых фанатических, самых ретроградных, наиболее известных своей враждебностью ко всякому духу умеренного прогресса и самых антипатичных для молодого поколения».[50] Это не могло не вызвать в сознании русских читателей ассоциаций с отечественными порядками, особенно в пору студенческих волнений осенью 1861 г. А подробное описание организации тайного общества, ставящего своей целью «развернуть знамя, которое, разумеется, могло быть только знаменем республики»,[51] возбуждало в умах радикально настроенной русской молодежи соответствующие замыслы.

Неудивительно, что публикация «Записок» вызвала возмущение цензуры. Один из наиболее реакционных членов Главного управления цензуры Берте доносил, что «перевод „Записок Лоренцо Бенони“ знакомит читателя со способом революционного воспитания, которому подвергся автор», и благодаря их публикации происходит «ознакомление читателей с устройством тайных обществ, которые составлялись и среди студентов».[52] А после выхода отдельного издания Берте писал: «Эти „Записки“ <...> представляют столько материалов, способных воспламенить умы, особенно молодежи, и увлечь их на опасный путь, описанный самим деятелем революции с возвышенной точки зрения патриота, готового пожертвовать собой свободе и чести отечества, — что <...> они не могли остаться незамеченными и, сколько мне известно, привлекли к себе внимание весьма многих и притом молодых людей, студентов».[53]

Берте засвидетельствовал общественно-политический резонанс, вызваный переводом Михаловского. Показательно, что при публикации следующих переводов романов Руффини, «Доктор Антонио» и «Лавиния», в «Библиотеке для чтения», чуткой к читательскому спросу, имя романиста сопровождалось пояснением: «автор „Лоренцо Бенони“». Второй из романов был переведен Михаловским;[54] основная идея произведения — объединение Италии.

Косвенно с «Современником», по-видимому, связано обращение Михаловского к Лонгфелло. Как уже говорилось выше, в конце 1860 г. в этом журнале печаталась статья М. Л. Михайлова «Американские поэты и романисты», где, в частности, рус-

---

[50] Записки Лоренцо Бенони. Перевод Д. Михаловского. СПб., 1861, с. 111 (Приложение к «Современнику» 1861 года).

[51] Там же, с. 249.

[52] Цит. по: *Евгеньев-Максимов В.* «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. Л., 1936, с. 497, 499.

[53] Там же, с. 505.

[54] Библиотека для чтения, 1862, т. 169, 170, № 1—4, Приложение (переводчик не указан). На принадлежность ему перевода Михаловский указал в своем заявлении в Литературный фонд от 11 ноября 1873 г. (ИРЛИ, ф. 155, 1873 г. Приложения к журналу Комитета, л. 793). Там же он писал, что ему принадлежит перевод романа Э. Бульвера-Литтона «Риензи, последний из римских трибунов» (Библиотека для чтения, 1860, т. 161, № 10, Приложение).

ским читателям был представлен Генри Лонгфелло — «один из американских поэтов, пользующийся самою широкою популярностью как у себя дома, так и в Европе».[55] Михайлов особо отмечал значение «Песен о невольничестве», которым придавал антикрепостнический смысл, а также выделял полуаллегорическое стихотворение «Excelsior», где, считал он, «в идеальном образе юноши, отказывающегося от мира и счастья и неудержимо идущего навстречу верной и неминуемой гибели, поэт хотел олицетворить энтузиазм, которым проникает все существо человека служение идее».[56]

Трудно представить, чтобы опубликованные в следующем году переводы Михаловского из Лонгфелло «Сон невольника» и «Excelsior» возникли независимо от этой статьи Михайлова. Они, правда, появились в другом журнале,[57] но причину этого нетрудно объяснить: «Песни о невольничестве», как мы отмечали, уже печатались в «Современнике» в переводе самого Михайлова, и Михаловский отдал для опубликования в журнале «Век» оба перевода, из которых второй явно был созвучен его настроениям.

Тьмой ночи Альпы облегло;
Проходит юноша село,
И знамя через снег и лед
С девизом странным он несет:
«Excelsior!»

В лице его видна печаль,
Глаза сверкают, точно сталь,
И голос, как труба, звучит,
И он идет и говорит:
«Excelsior!»

и т. д.

(I, 188)

Мы уже отмечали, что одним из связующих звеньев между «Современником», закрытым в 1866 г., и перешедшими к Некрасову в 1868 г. «Отечественными записками» послужила «Песня о Гайавате» Лонгфелло в переводе Михаловского. Несомненно, что первые сведения об этом воссоздании эпоса индейского народа переводчик получил из той же статьи Михайлова.[58] Причины же, побудившие его обратиться к поэме, он сам объяснял так: «Независимо от интереса, возбуждаемого смутными преданиями первобытного народа, теснимого со всех сторон наплывом предприимчивой цивилизации, я соблазнился свежестью этой девственной поэзии, прелестью стиха и вместе простотою рассказа, которым так удачно воспроизводится —

[55] Современник, 1860, т. 84, № 12, отд. 3, с. 309.
[56] Там же, с. 316 (см. выше, с. 196).
[57] Век, 1861, № 3, с. 101; № 7, с. 246—247.
[58] На это указывают некоторые текстуальные соответствия между статьей Михайлова и предваряющим публикацию Михаловского «Примечанием переводчика», в частности, оба называют поэму Лонгфелло «индийской Эддой» (ср.: Современник, 1860, т. 84, № 12, отд. 3, с. 321; Отеч. зап., 1868, т. 178, № 5, отд. 1, с. 1).

Этот лепет, говорящий
Так наивно, так по-детски,
Что едва мы различаем —
Песня это или говор.

И это побудило меня к переводу».[59]

Михаловский перевел примерно половину «Песни о Гайавате» — «Пролог» и 11 из 22 глав (I, III, V—VII, X, XI, XIV, XIX—XXI), отобрав, как он указывал, главы, «наиболее характерные или же необходимые для цельного представления об идее этой поэмы».[60] Некрасов, который, видимо, стимулировал работу переводчика над «Песней», не ошибся: этот перевод стал одним из высших достижений Михаловского. Он был точен и передавал ритмическое своеобразие оригинала — четырехстопный хорей со сплошными женскими окончаниями (явление исключительное в англоязычной поэзии).

Вы хотите знать — откуда
Эти песни и преданья,
От которых веет лесом
И лугов росистой влагой?
Вы хотите знать — откуда
Эти странные легенды,
Где вам чудится порою
Дым синеющий вигвамов.
. . . .
Я отвечу, я скажу вам:
«От лесов, озер великих,
От степей страны полночной,
От земли оджибуэев,
От пустынных стран дакотов
С гор и тундр, с низин болотных,
Где шухшуга с длинным носом
В тростниках находит пищу...»

(I, 209—210)

«Песня о Гайавате» в переводе Михаловского вызвала интерес русских читателей. Она не только включалась в издания его переводов 1876 и 1896 гг., но и вышла отдельной книгой.[61] Критик «Русской мысли» писал тогда о ней: «...поэма дышит народностью, жизненною правдой <...> она полна той примитивной наивности, той обаятельной мягкости красок, колоритности картин и прелести образов, которые отличают произведения народного творчества».[62]

Видимо, Михайлов, поместивший в «Современнике» статью «Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд»[63] и перевод «Песни о рубашке», привлек и к этому поэту внимание Михаловского.

---

[59] Там же, с. 1—2.
[60] Там же, с. 1.
[61] *Лонгфелло Г.* Гайавата (The song of Hiawatha): Сказка из жизни североамериканских индейцев. С 30-ю рисунками Н. Н. Каразина. Перевод и предисловие Д. Л. Михаловского. СПб., 1890. 153 с.
[62] Рус. мысль, 1890, кн. 7, Библиогр. отд., с. 330.
[63] См. выше, с. 195, примеч. 52.

В 1864 г. последний выступил с двумя переводами из Гуда; это были вновь «Песня о рубашке»[64] и «Утопленница»[65] (в оригинале «The bridge of sighs» — «Мост вздохов»). Новую русскую версию «Песни о рубашке» было, конечно, неудобно печатать в «Современнике» в то время, когда Михайлов томился на каторге, и она появилась в другом журнале. В «Современнике» же был опубликован перевод стихотворения, которое Михайлов некогда назвал: «горький плач над бедной утопленницей, убитой нищетой и безумием общественных нравов».[66] И «рыдающий» анапест перевода, явно ориентированный на некрасовский стих, соответствовал такой эмоциональной оценке:

Вот еще одна жертва несчастная,
Утомяся житейской борьбой,
Еще юная, нежно-прекрасная,
Так покончила рано с собой!
. . . .
Смерть влекла ее с тайною силою,
И тоска надрывала ей грудь...
Только б с жизнью покончить постылою,
Как-нибудь — все равно — как-нибудь!

(I, 132, 134)

Позднее Михаловский опубликовал еще два перевода из Томаса Гуда в некрасовских «Отечественных записках».[67] Из его переводов 60-х годов следует также отметить «Виргинию» (Virginia), поэму Томаса Б. Маколея[68] на тему римской легенды о центурионе из плебеев, который убил свою дочь, спасая ее честь от посягательств децимвира; в результате народ восстал и свергнул власть децимвиров. В начале 70-х годов Михаловский обратился к немецким поэтам. Он переводил Ленау,[69] Гейне,[70] Фрейлиграта.[71]

Но в середине 70-х годов в его переводческой деятельности происходит перелом, не случайно, видимо, совпавший с началом публикации им оригинальных стихотворений. Еще в 1866 г. он не без гордости писал Некрасову: «В выборе стихотворений для

---

[64] Отеч. зап., 1864, т. 154, № 5, отд. 1, с. 350—352.

[65] Современник, 1864, т. 100, № 2, отд. 1, с. 475—478.

[66] *Михайлов М. Л.* Соч. М., 1958, т. 3, с. 188.

[67] Морской берег: (Из Т. Гуда). — Отеч. зап., 1868, т. 181, № 12, отд. 1, с. 623—624; Сон холостяка: (Из Т. Гуда). — Там же, 1869, т. 186, № 10, отд. 1, с. 633—636.

[68] Современник, 1864, т. 105, № 11—12, отд. 1, с. 5—22.

[69] Похороны нищей: (Из Ленау). — Отеч. зап., 1870, т. 192, № 10, отд. 1, с. 580; Вербовщик: (Из Ленау). — Там же, 1871, т. 195, № 4, отд. 1, с. 453—456; Анна: Шведская легенда. (Из Ленау). — Там же, 1874, т. 214, № 5—6, отд. 1, с. 651—664.

[70] Гастингское поле: (Из Гейне). — Отеч. зап., 1872, т. 200, № 1, отд. 1, с. 238—242.

[71] Смерть переселенца: (Из Фрейлиграта). — Отеч. зап., 1872, т. 202, № 6, отд. 1, с. 518—520; Памяти труженика: (Из Фрейлиграта). — Там же, т. 205, № 12, отд. 1, с. 422—424; Браконьеры: Быль. (Из Фрейлиграта). — Искра, 1873, 29 апр., № 23, с. 2—3.

перевода, могу сказать, я очень строг. Не в состоянии я работать над ерундою, хотя бы она была сочинена какою-либо знаменитостью, напр., Гейне. Что толку, если даже удается перевести хорошо и с большою легкостью легкие иногда вещи, если в них нет никакой мысли или чего-нибудь особенно характеристичного и оригинального».[72] Таким образом, на первый план выдвигалась идейная направленность и содержательность переводимого произведения. В то время Михаловский учитывал и значительность самого автора, распространению известности которого среди русских читателей он своими переводами способствовал. В подзаголовке первого сборника его переводов 1876 г. перечислялись представленные здесь поэты: «Байрон. — Барри Корнуэль. — Томас Гуд. — Маколэй. — Теннисон. — Лонгфелло. — Брет-Гарт. — Гейне. — Фрейлиграт. — Ленау. — Гартман. — Дранмор. — Поэрио и др.». И, откликаясь на выход сборника, рецензент «Биржевых ведомостей» писал, что в нем «мало найдется <...> бессодержательных пьес, которые не заслуживали бы перевода. Все это по большей части вещи капитальные, считающиеся перлами иностранной поэзии».[73]

Тем не менее к этому времени отношение Михаловского к переводимым поэтам, видимо, изменилось. Просветительные цели переводческой деятельности отходят на второй план. Стихи иностранных поэтов используются как средство самовыражения. Над переводами Михаловского сплошь и рядом появляются имена поэтов-однодневок, не оставивших заметного следа в родной литературе, таких, например, как Е. Манюэль, Жан Экар, Э. Пальерон, Казалис, Оливер Герфорд и др.[74] Все чаще в ссылке на источник добавляется оговорка: «на мотив из...». Тем самым Михаловский указывал, что представляет читателям не иностранного поэта, но собственные вариации на заданную тему. Уже в сборнике 1876 г. он специально указывал, что не все помещенные здесь стихотворения «могут быть названы переводами в собственном смысле этого слова», что многие из них «переведены с сокращениями, некоторые написаны только на мотив из какого-либо иностранного поэта, причем удержаны только главные мысли автора».[75] В следующем издании своих стихов 1896 г. Михаловский изложил новый метод обращения с переводимым произведением категоричнее и определеннее (см. ниже).

---

[72] Лит. наследство, т. 51—52, с. 395.

[73] Биржевые ведомости, 1876, 22 мая, № 140, с. 2. — Рецензия подписана: А. П. Возможно, это А. Н. Плещеев.

[74] На вершине: (Из Е. Манюэля). — Отеч. зап., 1881, т. 259, № 12, отд. 1, с. 440; Мечты и действительность: (На мотив из Е. Манюэля). — Там же, с. 471—472; Заря: Провансальская народная песня. (Из поэмы Жана Экара Miette et Noré). — Дело, 1881, № 9, отд. 1, с. 179—180; В суде: (Из Э. Пальерона). — Северный вестн., 1886, № 10, с. 126—130; Старость мира: (Из Анри Казалиса). — Труд, 1892, т. 16, № 10, с. 49; Запоздалая фиалка: (На мотив из Оливера Герфорда). — Друг детей, 1902, № 3, с. 1—3 (отд. паг.).

[75] Иностранные поэты в переводе Д. Л. Михаловского, с. 301.

В его переводах 70—90-х гг. уже почти нет стихотворений с социальной тематикой, содержащих протест против рабства, угнетения или воспевающих борьбу с тиранами и поработителями. В них господствуют настроения, свойственные оригинальной поэзии Михаловского и вообще распространенные в русской поэзии того времени. Из стихотворения в стихотворение развиваются пессимистические мотивы разочарования в жизни, отказа от деятельности, тоски, безысходности, неизбежной смерти. Оригиналы заимствуются из разных поэтов, но под пером переводчика они приобретают сходное звучание.

Жизнь пронеслась, как сон несвязный,
Претит мне хмель ее вина,
И вижу я осадок грязный
В той чаше, выпитой до дна...

(Лонгфелло. «Кубок жизни», I, 187)

Я разобью свою отзывчивую лиру,
Чтоб звуков жалобы в струнах не возбудить:
Поведать о моих печалях тайных миру
Мне было б тяжелей, чем в сердце их носить.

(Аккерман. «Я плачу про себя», II, 150)

Мне каждый миг о смерти говорит...
Жизнь! что в тебе стремлений наших стоит,
Когда она в ничто нас превратит
И вечной тьмой светильник твой покроет?

(Бурже. «Смерть», II, 154)

Подобные примеры нетрудно умножить. Как мы видим, и из Лонгфелло выбираются соответствующие стихотворения. И у Байрона Михаловский берет стихотворения, в которых говорится о смерти. Это и «Элегии к Тирзе» (To Thyrza), и «Последние вздохи» (Stanzas to a Hindoo air), и «Последнее стихотворение Байрона» (On this day I complete my thirty-sixth year), и, наконец, «Тьма» (Darkness) — самое трагическое произведение Байрона, описывающее постепенную гибель человечества на погруженной во мрак земле.

И мир теперь был пуст;
Он, некогда могучий, населенный,
Пустыней стал, без трав, дерев, людей,
Без времени, без жизни; грудой глины,
Хаосом смерти.

(I, 120)

Впрочем, не Байрон и не Лонгфелло привлекают теперь Михаловского. Помимо названных выше забытых поэтов он переводит Мюссе, Коппе, Ришпена, Бодлера. Но основные поэты, к которым он обращается начиная с середины 70-х годов, — это француз Сюлли-Прюдом (Sully-Prudhomme, 1839—1907) и швейца-

рец Дранмор (Dranmor, псевдоним Фердинанда Шмида, 1823—1888). В лирике Дранмора, связанной с философией Шопенгауэра, преобладают мотивы одиночества и смерти.

О смерть, моих властительница дум,
Конец надежд, порывов и желаний,
Вопрос души, тревожащий наш ум,
Колеблющий твердыни наших знаний.

(II, 71)

Так начинается первое из стихотворений цикла «Requiem», переведенное Михаловским. В то же время Михаловский находил «во всех стихотворениях Дранмора» «одну черту в высшей степени симпатичную: они проникнуты любовью к человечеству».[76] Именно сочувствие, сострадание к людям и привлекали русского переводчика к швейцарскому поэту.

Сложнее и многообразнее был духовный потенциал Сюлли-Прюдома, поэта, с одной стороны, испытавшего влияние романтиков, а с другой — предвосхитившего некоторые черты символизма. Хотя он входил в группу парнасцев, склонность к изображению внутреннего мира, анализ интимных переживаний на фоне углублявшегося философского пессимизма противоречили эстетству и нравственному индифферентизму группы. В России он прослыл «поэтом-мыслителем».[77]

Из Сюлли-Прюдома Михаловский почерпал и пессимистические стихотворения, например «Агония» (L'Agonie), «Молитва» (La Prière), «Прошлое» (Le Passé), но в других переводившихся им стихах французского поэта развивались дорогие ему темы: порыв в неведомую даль, поиски истины вопреки всем сомнениям. Это: «Ты, которая мне завещала» (Le signe, строфы 5—8), «Две бездны» (Les deux vertiges), «Сомнение» (Le Doute). Начало последнего:

Истина в бездне глубокой скрывается;
Многие в страхе бегут от ней прочь...
К бездне той сердце мое порывается,
Я нисхожу в ее темную ночь.

(II, 110)

Гуманистическим и демократическим пафосом проникнуто стихотворение Сюлли-Прюдома «Homo sum» («Я с человечеством скорбящим / Вступил в таинственный союз»; II, 109). Вообще, хотя пессимистические настроения преобладают в переводах Михаловского этого времени, все же ряд стихотворений содержит призыв к активности, ободрение, несмотря на трагизм окружающей действительности. Один перевод из Лонгфелло 1875 г. так и назван «Ободрение» (в оригинале «A psalm of life»); он завершается:

---

76 Отеч. зап., 1876, т. 224, № 2, отд. 1, с. 451.

77 См.: *Цебрикова М. К.* Поэт-мыслитель: (Poésies de Sully-Prudhomme). — Рус. мысль, 1887, кн. 2, отд. 2, с. 95—105.

Честный труд — святое знамя!
Сохрани в своей груди
Жизни дух и веры пламя —
И вперед, вперед иди!

(I, 197)

К этому стихотворению примыкают «Призраки» (Footsteps of angels) и «Звездный свет» (The light of stars) того же Лонгфелло, «Светильник Геры» (La lampe d'Hero) Луизы Аккерман, «Мечтателю» на мотив из Рюккерта.

Наконец, важное место в стихотворных переводах Михаловского занимает тема, перекликающаяся с его оригинальным творчеством, — судьба и миссия поэта. Здесь «Посвящение» (Dedication) и «Певцы» (The singers) Лонгфелло, «Тюрьма» (Le mie prigioni) Альфреда де Мюссе, «К поэту и читателю» (An Dichter und Leser) Адольфа Штебера, «Последний поэт» (Der letzte Dichter) Анастасия Грюна, «Поэт» (Requiem XIV) Дранмора. Показательны заключительные строфы последнего стихотворения:

О, пусть толпа в безумии коснеет
И предает поэта всем скорбям:
Он не пожнет того, что ныне сеет,
Куря добру и правде фимиам.

Но как родник среди песков палящих,
Его глагол послужит, наконец,
Ключом живым для бедных и скорбящих
И жаждою измученных сердец.

(II, 78)

Переводил Михаловский и прозу. Но это были заурядные ремесленные работы для заработка.[78] Не они составили славу

[78] Перечисляем прозаические переводы Д. Л. Михаловского начиная с 1870 г. Принадлежность ему анонимных переводов установлена на основании перечней трудов, прилагавшихся к его заявлениям в Литературный фонд (см.: ИРЛИ, ф. 155, 1871, Приложение к журналу Комитета, л. 361—361 об.; 1873, Приложение к журналу Комитета № 28 от 13 нояб., л. 793—793 об.; 1892, журнал № 8 от 26 апр., Приложение 21). Романы: Ч. Диккенс. «Тайна Эдвина Друда» (Отеч. зап., 1870, т. 190—192, № 5—9, Приложение); А. Ремер. «Ложь ее жизни» (Северный вестн., 1891, № 8—11); А. Доде. «Роза и Нинета» (Рус. богатство, 1892, № 1, 2); Г. Эберс. 1) «Тернистым путем (Per Aspera)» (Труд, 1892, № 1—9; Отд. изд. — СПб., 1892, ч. 1, 2; совместно с Л. А. Михаловской); 2) «В Голубой щуке» (Вестн. иностр. лит., 1896, № 1—4). История и публицистика: Э. Лабуле. «История конституции Соединенных Штатов Америки» (СПб., 1870. 422 с.; совместно с Л. А. Михаловской); В. Мюллер. «Политическая история последних лет» (СПб., 1872—1873, т. 1, 2, 4; совместно с Л. А. Михаловской); Г. Стенли. «Как я нашел Ливингстона» (Отеч. зап., 1873, т. 206—208, № 2—5); Е. Р. Дашкова. «Записки. 1743—1810 гг.» (Рус. старина, 1874, т. 9, № 3); Р. Серизи. «Письма из Парижа» (Северный вестн., 1892, № 2—8, 10, 11; 1893, № 1, 4, 6, 8). — В тех же документах указаны переводы Л. А. Михаловской: Ф. Шпильгаген. «Немецкие пионеры» (Отеч. зап., 1870, т. 192, 193, № 10—12); Г. Гримм. «Непреодолимые силы» (там же, 1871, т. 194—199, № 1—11, Приложение); Г. Эберс. 1) «Дочь египетского царя» (там же, 1873, т. 208—210, № 6—9; совместно с другими переводчиками); 2) «Уарда» (там же, 1877, т. 232—235, № 6—9, 11).

Михаловского. Своей известностью он обязан поэтическому переводу.

В 1898 г. на 40-летие его литературной деятельности откликнулось несколько печатных органов, особо отметивших его переводное творчество. При этом все они указывали, что его переводы точно передают оригиналы. Так, например, в газете «Народ» говорилось: «Все исполненные им переводы отличаются замечательной близостью к подлиннику, передающей душу поэта, и художественно обработанным стихом».[79] А поэт А. Коринфский утверждал, что творчество Михаловского «внесло ценный вклад в сокровищницу русской поэзии, обогатив ее целым рядом образцовых произведений поэтов Запада, переданных со всей возможной *точностью* и, в большинстве случаев, сохранившихся в этой передаче в той первобытной красоте, которая должна оставаться неизменною».[80] Такова была репутация Михаловского-переводчика.

Статья Михаловского «Шекспир в переводе г. Фета», содержащая резкую критику фетовского перевода «Юлия Цезаря», отражает в то же время требования, предъявляемые автором к переводу вообще, в том числе, несомненно, и к своему собственному. Исходную установку он формулировал так: «Хороший перевод требует терпеливого изучения и глубокого внимания к своим словам и к их соответствию с словами подлинника».[81] При этом, однако, «буквализм», «пристрастие к букве» им решительно осуждались.[82] Признавая важность воссоздания в переводе формы оригинала, он, тем не менее, осуждал Фета за то, что тот «заботился о форме, забывая о содержании», а «самую форму <...> понимал в смысле слишком ограниченном».[83] Особую требовательность проявлял Михаловский к чистоте и ясности языка перевода. Он так и писал: «К искажениям смысла подлинника мы <...> причисляем не только произвольные перемены в словах и фразах, допущенные г. Фетом, но и темноту его перевода, нарушение грамматических правил родного языка, употребление слов его не в том смысле, который им принадлежит, и, наконец, неуместную замену одной грамматической формы другою».[84] Осуждал Михаловский и соединение разностильных слов, когда это делается только для формального соблюдения стихового размера.[85] Однако внимание к языку перевода, считал он, — это лишь предварительное условие. «... Для перевода мало сохранить смысл и соблюсти правильность и чистоту языка, — писал он, заключая свою статью, — для него нужна жизнь, которою проникнут подлинник».[86]

[79] Народ, 1898, 7 (19) мая, № 492, с. 3.
[80] Север, 1898, 10 мая, № 19, стб. 599.
[81] Современник, 1859, т. 75, № 6, отд. 3, с. 255.
[82] См.: Там же, с. 260—261.
[83] Там же, с. 287.
[84] Там же, с. 277.
[85] См.: Там же, с. 281.
[86] Там же, с. 287.

П. И. Вейнберг, характеризуя шекспировские переводы Михаловского, указывал, что переводчик «старается сохранить внутренний смысл подлинника, его общий, а также местный и временной колорит, характеристические частности, поэтичность; при этом он не упускает из виду условий русского языка сравнительно с языком подлинника, вследствие этого не ломает его насильственно для соблюдения точности чисто внешнего свойства, но вместе с тем и не позволяет себе злоупотреблять этим обстоятельством».[87]

Для иллюстрации того, как Михаловский решал задачу перевода Шекспира, приведем монолог Брута из 1-й сцены II действия «Юлия Цезаря». Этот монолог, в котором Брут обосновывает необходимость убить Цезаря, является одним из сложнейших мест в трагедии и представляет для переводчика огромные трудности. Как показал Михаловский, Фет с ними не справился. А вот чего добился он сам:

Брут

Лишь смертию его возможно нам
Достигнуть цели. Но к нему я злобы
Не чувствую; стремлюсь я к общей пользе.
Ему короны хочется — вопрос:
Изменит ли она его характер?
При свете днéвном гады выползают:
Тогда должны мы под ноги смотреть.
Короновать его? Прекрасно! Через это
Ему дадим мы жало, и тогда
По произволу нам грозить он будет.
Величье клонится к вреду, когда
Могуществом заглушена в нас совесть.
О Цезаре сказать я должен правду:
Я никогда не замечал, чтоб страсти
Сильней рассудка были в нем. Но опыт
Нас научает, что смиренье — то же,
Что лестница для новых честолюбцев:
Всходя, лицо они к ней обращают;
Взойдя же, к ней становятся спиною,
Взор тотчас устремляют к облакам
И презирают жалкие ступени,
По коим до вершины добрались.
То ж может быть и с Цезарем — и надо
Предупредить возможность эту. Правда,
В том, чтó теперь он — нет к вражде предлога;
Но обратим вниманье — до каких
Он крайностей дойдет, когда значенье
Его усилится. Мы на него должны
Смотреть, как на змеиное яйцо:
Дай выйти из него плоду — и много
Он причинит вреда, по злой природе;
Убьем же лучше гада в скорлупе.[88]

Текст монолога вполне ясен, язык чист. В оригинале особенно сложен конец монолога, где первая фраза весьма запутанна и

[87] Шестое присуждение Пушкинских премий, с. 40.
[88] Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира.., 1888, т. 3, с. 373.

трудна для понимания, а вторая содержит сложный метафорический образ змеиного яйца.[89] Фет не сумел передать это место вразумительно. И, критикуя «неизъяснимоотчаянные стихи» Фета, Михаловский приводил оригинал со своим прозаическим переводом-толкованием, где соответствующее место звучало так: «В нынешнем значении Цезаря нет никакого повода враждовать против него; но обратим внимание на то, что, если его значение увеличится, то это приведет к таким-то и таким крайностям. И потому будем на него смотреть, как на змеиное яйцо, которое сделается зловредным подобно всему змеиному роду, когда из него выйдет плод, и убьем его еще в скорлупе».[90]

Сопоставляя эту прозаическую интерпретацию с соответствующим местом стихотворного перевода, мы видим, насколько близко передает Михаловский содержание оригинала, создавая при этом звучный, удобопроизносимый стих. Именно эти достоинства стиха побудили руководителей Московского Художественного театра при постановке «Юлия Цезаря» в 1903 г. избрать из четырех существовавших к тому времени стихотворных переводов трагедии перевод Михаловского. В. И. Немирович-Данченко писал ему: «Конечно, мы ставим *Юлия Цезаря* в Вашем переводе, не только лучшем, по нашему мнению, но и абсолютно прекрасном и со стороны точности и со стороны меткости языка и красоты стиха».[91]

Те же достоинства отличают и остальные переводы пьес Шекспира, выполненные Михаловским. Двум из них — «Антонию и Клеопатре» и «Ричарду II» — была присуждена в 1890 г. Пушкинская премия. П. И. Вейнберг, производивший их разбор, выявил в нескольких случаях «неверную передачу *слов* подлинника», «несколько сокращений», «наконец неловкости, шероховатости и т. п. относительно языка и стиха». Однако в целом он отмечал «совершенную близость перевода к подлиннику — близость, во многих местах доходящую до буквальности». И, процитировав соответствующие примеры, Вейнберг указывал: «Переводя так близко, г. Михаловский умеет при этом сохранять поэтичность и силу подлинника, т. е. близость внешнюю соединяет, если можно так выразиться, с близостью внутренней».[92]

---

[89] См. оригинал:

And since the quarrel
Will bear no colour for the thing he is,
Fashion it thus; that what he is, augmented
Would run to these and these extremities;
And therefore think him as a serpent's egg
Which, hatch'd, would, as his kind, grow mischievous,
And kill him in the shell.

(II, 1, 28—34)

[90] Современник, 1859, т. 75, № 6, отд. 3, с. 283.
[91] ГПБ, ф. 489, № 19, л. 1 (письмо от 5 сент. 1903 г.).
[92] Шестое присуждение Пушкинских премий, с. 45—48, 50.

Следует, однако, заметить, что гладкости и изящества при переводе с английского Михаловский добивался в известной мере за счет увеличения числа стихов (недостаток, кстати сказать, присущий и шекспировским переводам Вейнберга). В цитированном выше монологе Брута 25 строк оригинала в переводе превратились в 32. Точно так же речи Антония над трупом Цезаря во 2-й сцене III действия заняли 170 строк вместо 135. И это распространение текста отличало не только переводы шекспировских пьес с их белым стихом, легче поддающимся такому изменению. Уже в первом своем переводе поэмы Байрона «Мазепа», написанной рифмованным 4-стопным ямбом, Михаловский, сохраняя размер, увеличил число строк примерно на 15 %.

Вообще со стиховой формой он обращался весьма вольно. Так, переводя отрывки из байроновского «Чайльд-Гарольда», он, сохраняя 5-стопный ямб оригинала, не стал точно воспроизводить спенсерову строфу, а создал облегченный аналог (вместо 9—12 строк) с упрощенной рифмовкой (в спенсеровой строфе: *ababbcbcc*; у Михаловского: *aBaBcDcDeFeF*), где строфа, в сущности, распалась на три четверостишия.

Насколько мало внимания уделял Михаловский передаче строфической структуры оригинала, видно в его переводе «Песни о рубашке» Томаса Гуда и особенно бросается в глаза при сопоставлении с переводом Михайлова, точно воссоздавшим эту структуру. Приводим первую строфу перевода Михаловского:

Безобразным рубищем покрытая
За работой женщина сидит,
Утомляет руки исхудалые
И глаза опухшие слепит.
В нищете и холоде несчастная
День и ночь все шьет, да шьет, да шьет
И напевом, сердце раздирающим,
О рубашке песнь она поет.[93]

(I, 129)

Михайлов, как мы видели, не только точно воспроизвел структуру строфы, но и передал все образы и художественные детали оригинала, причем соответствие было достигнуто и в расположении поэтического материала внутри строфы. Ничего этого нет у Михаловского. Его строфа не имеет структурного соответствия оригиналу, который, в сущности, только пересказывается, правда, в достаточной мере полно. Самый стих — хорей с чередованием дактилической и мужской клаузулы — явно ориентирован на стих Некрасова (ср., например, «Коробейники»). Эмоционального эффекта переводчик добивается главным образом, употребляя (иногда независимо от подлинника) выражения повышенной экспрессивности: «безобразным рубищем», «руки исхудалые», «сердце раздирающим».

---

[93] Соответствующие строфы перевода Михайлова и оригинала см. выше, с. 206—207.

Михаловский мог отступить от образов оригинала, создавая свои, функционально аналогичные. У Гуда, например, швея сравнивает себя с рабыней язычника-турка («a slave along with the barbarous Turk»). У Михаловского:

Точно негр, работай на других,
Без конца, без отдыха, без меры,
Как злодей, которого закон
Осудил на вечные галеры!

(I, 129)

Там, где у Гуда швея говорит, что стала похожа на смерть из-за вынужденных постов («Because of the fasts I keep»), Михаловский вводит от себя экспрессивную метафору: «Худобой черты мне исказила / *Горькой нужды жесткая рука*» (I, 130).

Подобным образом переведена и «Утопленница». Ни размер стиха, ни строфика в переводе не переданы. Начиная с заглавия, где «Утопленница» заменила «Мост вздохов», Михаловский пересказывал оригинал — эмоционально, экспрессивно, — но только пересказывал. Достаточно сопоставить любые соответствующие строфы, чтобы убедиться в этом. Например:

И отважно, без слез, без раскаянья,
Она бросилась в волны реки...
Кто поймет эту бездну отчаянья,
Этот ад беспредельной тоски! [94]

(I, 134)

Соответствие перевода оригиналу весьма приблизительное. В переводе отсутствует холод бурной реки, снято обращение к воображаемому беспутному и безучастному наблюдателю. Взамен введен абстрактный риторический вопрос («Кто поймет...») и стертые метафоры («бездна отчаянья», «ад тоски»). Вообще снятие материальных, вещных, чувственно воспринимаемых деталей, подмена их эмоциональными абстракциями — характерная черта стиля многих переводов Михаловского. И в то же время его стихам, как в данном примере, нельзя отказать в большой впечатляющей силе.

---

[94] Ср. оригинал:

In she plunged boldly,
No matter how coldly
    The rough river ran;
Over the brink of it,
Picture it — think of it,
    Dissolute man!
Lave in it — drink of it
    Then, if you can.

(Вглубь она погрузилась отважно, несмотря на то, как холодна была бурная река; на берегу ее представь себе это, подумай об этом, распутник! Омойся в ней, испей ее, если можешь).

Любопытно, что А. А. Коринфский утверждал: «Если взять, например, „Утопленницу“ Томаса Гуда <...> и сравнить подлинник с переводом, то вся разница между ними окажется почти только в том, что они написаны на разных, чуждых друг другу по строению языках».[95] Таков был гипноз репутации Михаловского-переводчика.

Выше отмечалось, что он был достаточно точен при переводе Шекспира. То же можно сказать и о «Песне о Гайавате», и о «Мазепе». Видимо, тогда, в 60-е годы, Михаловский считал, что одни произведения следует переводить точно, с другими же можно обращаться вольно. В 70-е годы, как мы видели, он уже декларировал свободу обращения с оригиналом, а в издании 1896 г. эта декларация была развернута. Приводим ее полностью.

«Что касается переводов моих из иностранных поэтов, то я повторю то же, что было сказано мною при первом издании. „Не все эти переводы могут быть названы переводами в собственном смысле“. В довольно многих из них допущены вариации и сокращения, иногда потому, что я находил некоторые места подлинника или более слабыми, или растянутыми, или слишком сентиментальными и вообще вредящими общему эстетическому впечатлению, производимому стихотворением в его более сильных местах, частию же по невозможности передать некоторые места на русский язык по другим соображениям, что в особенности относится к пессимистическим стихотворениям Дранмора. Иногда я брал только одну какую-нибудь часть, несколько мыслей или даже одну мысль стихотворения, главный мотив его и пропускал остальное, заботясь, однако же, о том, чтобы эта часть в передаче ее на русский язык представляла сама по себе законченное целое. В пример этого можно указать на стихотворение из Лонгфелло „Vanitas“ и из Прюдома „С тех пор, что красота свое очарованье“. Наконец в одном случае я слил два стихотворения одного автора в одно («Память» из Прюдома). Вообще же в переводах я стремился и старался сохранить, насколько это было в моих силах, не только мысль, характер, манеру, но и красоту подлинника, разумеется вполне сознавая, что стараться и стремиться — еще не значит „сделать“ и „достигнуть“» (I, III—IV).

Стихотворение «Vanitas» (суета, *лат.*), на которое ссылается Михаловский, состоит из шести 6-строчных строф, сочетающих 4-стопный и 2-стопный ямб. Оно начинается:

К тебе, мой дух, взываю я!
Пусть просветлеет мысль твоя,
    Чтоб увидать —
Как жизнь подобна тяжким снам,
Как тихо смерть подходит к нам,
    Таясь как тать...

(I, 184)

[95] Север, 1898, 10 мая, № 19, стб. 599.

Но у Лонгфелло нет стихотворения с таким названием. Сходство обнаруживается лишь в «Coplas de Manrique» («Строфы Манрике», *исп.*) — переводе поэмы испанского поэта позднего средневековья Хорхе Манрике, написанной на смерть отца. «Coplas» имеют то же строфическое строение.[96] Но в переводе Лонгфелло 84 строфы и, как удалось установить, 1—4-я строфы «Vanitas» соответствуют 1-й, 2-й, 49-й и 51-й строфам «Coplas». Поэма Манрике обличает суетность земной жизни, но земной суете противопоставлен подвиг во имя правой веры, которым завоевывается небесное блаженство. Михаловскому эта идея чужда; в его стихотворении жизнь дана человеку

Затем, чтобы, придя к концу,
Со смертью став лицом к лицу,
  В ночной тиши,
Припомнил больше горя он,
Чтоб глубже был предсмертный стон
  Его души;

Чтоб видеть, что пред вечной тьмой
Весь трепет жизни — сон пустой,
  Одна мечта;
Чтоб, испустив последний вздох,
Сказать в своем он сердце мог:
  «Все — суета! ..»

(I, 185)

Этим двум последним строфам нет соответствия в «Coplas» Манрике—Лонгфелло: они целиком принадлежат русскому поэту.

Аналогичным образом поступил Михаловский при создании другого стихотворения, на которое он ссылался: «С тех пор, что красота свое очарованье...». Он создавал, в сущности, новые произведения, идейный смысл которых мог противоречить смыслу первоисточника, и, следовательно, его стихотворения «на мотив...» вернее было бы рассматривать в ряду его оригинальной поэзии.

Для вольных переложений Михаловского 70—80-х гг. характерно невнимание к стиховой форме. Многие из стихотворений Сюлли-Прюдома, к которым он обращался, — сонеты, однако эта форма ему чужда. Единственный раз, правда, в переводе стихотворения «Крылья» (Les ailes) сохранено 14 строк, но ни размер (5-стопный амфибрахий), ни порядок рифмовки не имеют соответствия оригиналу.

---

[96] Ср.:

O let the soul her slumbers break,
Let thought be quickened, and awake;
  Awake to see
How soon this life is past and gone,
And death comes softly stealing on,
  How silently!

Свойственный гражданской лирике 80-х гг. упор на развитие логической мысли, рассудочность, дидактизм, пренебрежение музыкальной стороной стиха отличают и переводную поэзию Михаловского, которая отразила кризис русского поэтического перевода, характерный для последней трети XIX в. Его переводческая деятельность имела несомненное просветительное значение, он обогащал отечественную переводную литературу большим числом новых имен и названий, многие его переводы, как мы старались показать, имели целью пропаганду передовых идей. Но при всем том Михаловский не умел передавать индивидуальное своеобразие переводимых поэтов, он уподоблял их друг другу, и все они становились на одно лицо, словно вышли из-под пера лирического героя поэмы-диалога «Поэт и Муза».

12



П. И. Вейнберг

В истории русской переводной литературы XIX в. ни один переводчик ни до, ни после Вейнберга не пользовался таким авторитетом, не получал такого общественного признания и почета, какими был окружен он в конце своего творческого пути. Среди своих современников Вейнберг стяжал славу лучшего переводчика, а его переводы долгое время признавались образцовыми. Уже в 60-е годы его как переводчика Гейне приравнивали к Михайлову. Рецензент «Русского слова», откликаясь в 1864 г. на выход 1-го тома «Сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей», писал: «О достоинстве переводов нечего говорить, так как М. Л. Михайлов и г. Вейнберг лучшие переводчики».[1] Хвалебные отзывы о переводческой деятельности Вейнберга следовали один за другим.[2] В 1893 г. критик Арсений Введенский, выражая общее мнение, писал: «Литературное значение Вейнберга основывается главным образом на его переводах европейских писателей, особенно Шекспира. Они именно доставили ему громкую известность и почетное место среди русских замечательных писателей. Стих Вейнберга всегда чрезвычайно красив, звучен и правилен; но что особенно замечательно, вместе с этими качествами он соединяет в переводах поразительную верность духу и букве подлинника <...>. Своею переводческою деятельностью Вейнберг оказал русской литературе серьезные услуги, которые надолго сохранят имя его среди имен замечательных литературных деятелей русских».[3]

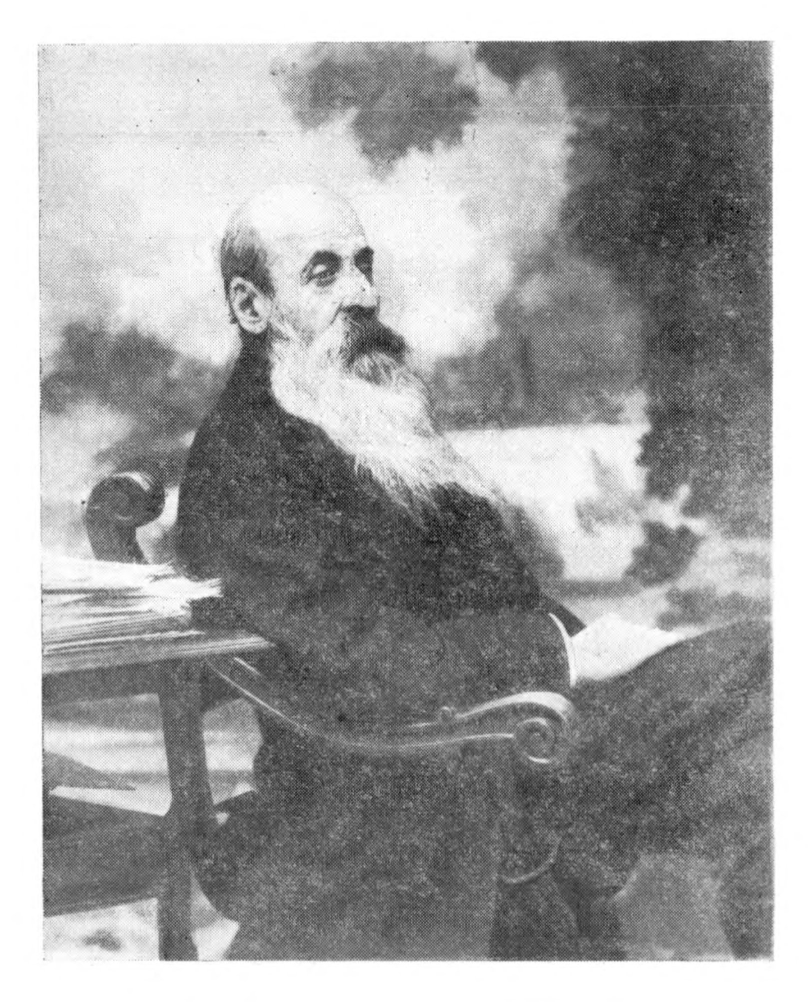
Подобные оценки встречаются затем в некрологах, подводящих итог жизни и деятельности Вейнберга: «Главная и неоценимая заслуга покойного перед родной литературой заключалась в присвоении ей произведений мировых писателей. Все переводы таких светил поэзии, как Гейне, Гете, Лессинг, Шекспир, Шиллер,

---

[1] Рус. слово, 1864, № 3, отд. 2, с. 74.

[2] См., например: Русские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н. В. Гербель. СПб., 1873, с. 591; *Чуйко В. В.* Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885, с. 197—198.

[3] *А. В.* П. И. Вейнберг. — Нива, 1893, № 4, с. 94.



Петр Исаевич Вейнберг

Шелли, Гюго и многие другие, выходили из-под пера П. И. с печатью несомненного поэтического таланта, способного, несмотря на все разнообразие переводимых произведений, передавать дух каждого из поэтов».[4]

Наконец, Ю. А. Веселовский начинал посвященную Вейнбергу главу в «Истории русской литературы XIX века» указанием на то, что его «выдающаяся, по своей разносторонности, тщательности, художественному вкусу и определенной культурной окраске, деятельность как переводчика и популяризатора западно-

---

[4] *З.* Памяти П. И. Вейнберга. — Рус. ведомости, 1908, 5 июля, № 155, с. 2.

европейских авторов» завоевала ему «почетное место в летописях русской словесности и умственной жизни».[5]

Все эти отзывы, весьма однородные по своему содержанию и пафосу, дают нам основание рассматривать переводческую деятельность Вейнберга как своего рода итог, которого достиг русский художественный перевод в XIX в.[6]

Петр Исаевич Вейнберг принадлежал к поколению писателей-разночинцев, которые пришли на смену дворянским писателям. Его жизненный путь во многом характерен для русского профессионального литератора второй половины XIX в.

Родился он 16 июня 1831 г. в Николаеве, в семье нотариуса, которая вскоре переехала в Одессу. Мальчику не было еще пяти лет, когда его отдали в пансион педагога В. А. Золотова, оказавшего благотворное влияние на литературное развитие своего питомца.[7] «Страсть к литературным занятиям», как вспоминал Вейнберг, возникла в нем «весьма рано», и уже в детстве он писал стихи и даже сочинил драму.[8]

Из пансиона Вейнберг перешел в гимназию при Ришельевском лицее, затем на юридический факультет лицея, но оставил его и в 1850 г. поступил на историко-филологический факультет Харьковского университета, который окончил в 1854 г. «Факультетское преподавание, — вспоминал он, — стояло на весьма низкой ступени». «Все то, что я узнавал в области любимых мною наук, приобреталось мною вне университетской аудитории, без руководства и указаний специалистов».[9]

Литературная деятельность Вейнберга началась с переводов уже в первые годы пребывания в университете. В 1851 г. в петербургском журнале «Пантеон» была напечатана, без указания имени переводчика, прозаическая драма Жорж Санд «Клоди».[10] В следующем году в «Харьковских губернских ведомостях», уже за подписью Вейнберга, впервые был опубликован его стихотвор-

---

[5] *Веселовский Ю.* Петр Исаевич Вейнберг. — В кн.: История русской литературы XIX века / Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., 1911, т. 5, с. 287.

[6] Библиографию работ о Вейнберге см.: *Венгеров С. А.* Источники словаря русских писателей. СПб., 1900, т. 1, с. 521—523; История русской литературы XIX века. Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962, с. 183—184. См. также: Письмо Ю. А. Веселовского к П. И. Вейнбергу / [Публ. А. Арамяна]. — Лит. Армения, 1972, № 7, с. 73—76; *Левин Ю. Д.* П. И. Вейнберг-переводчик. — В кн.: Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973, с. 220—257; Письма П. И. Вейнберга к Достоевскому / Публ. Г. В. Степановой. — В кн.: Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 239—253.

[7] См.: *Вейнберг П.* Из моих школьных воспоминаний. — Рус. школа, 1890, № 8, с. 33—39.

[8] *Вейнберг П.* Автобиография. — Минувшие годы, 1908, № 8, с. 171.

[9] Там же, с. 172.

[10] Клоди: Драма в трех действиях. Соч. Жорж-Санд. — Пантеон и репертуар русской сцены, 1851, кн. 11, отд. 1, с. 1—52. Указание на принадлежность перевода Вейнбергу см.: *Н. Аф.* П. И. Вейнберг. — Новое время, 1901, 16 (29) дек., № 9263, с. 4.

ный перевод из Гюго.[11] В конце 1854 г. в Одессе вышел небольшой сборник «Стихотворения Петра Вейнберга», в который входили переводы из Горация, Шенье, Гюго и Байрона и несколько оригинальных стихотворений.

По окончании университета Вейнберг переехал в Тамбов, где поступил на службу чиновником особых поручений при губернаторе и редактировал неофициальную часть «Тамбовских губернских ведомостей». «Глупое, праздное и бесцельное», по его словам, существование в провинции тяготило его, и в 1858 г. он «вырвался» в Петербург.[12] Здесь он познакомился с А. В. Дружининым, который сделал его своим помощником по «Библиотеке для чтения». В журнале, по свидетельству близко знавшего его П. Д. Боборыкина, Вейнберг «действовал по разным отделам, был переводчиком романов и составителем всяких статей, писал до десяти и больше печатных листов в месяц».[13] Сам Вейнберг вспоминал: «Дружинин, очень сблизившийся со мною, ввел меня в свой кружок, в котором неизменно появлялись Тургенев, Гончаров, Некрасов, Василий Боткин и другие».[14]

Сделавшись своим человеком в литературных кругах столицы, Вейнберг начинает деятельно сотрудничать в различных изданиях. Он печатается в «Современнике», куда помещает переводы — сперва Гейне, а позднее Шекспира, Гофмана фон Фаллерслебена и других европейских поэтов. Одновременно его стихи, переводы и статьи появляются в «Русском слове», «Сыне отечества», «С.-Петербургских ведомостях» и других журналах и газетах столицы. Выступает Вейнберг и с серией фельетонов «Жизнь и ее странности» в журнале «Весельчак».

С момента возникновения в 1859 г. сатирического журнала «Искра» революционно-демократического направления Вейнберг становится одним из ближайших его сотрудников, печатаясь здесь под разными псевдонимами (главный из которых «Гейне из Тамбова»), и некоторое время принимает участие в редакционной работе. Его произведения, публиковавшиеся в «Искре», носили нередко антикрепостнический характер и иногда даже влекли за собой цензурные репрессии.[15]

В 1860 г. в «Колоколе» Герцена было анонимно опубликовано стихотворение Вейнберга «Гибкий человек» — сатира на М. И. Топильского, директора департамента Министерства юстиции.[16]

---

[11] *Вейнберг П.* Молитва обо всех: (Подражание В. Гюго). (Читано в собрании историко-филологического факультета 22 генваря). — Харьковские губ. ведомости, часть неофициальная, 1852, 9 авг., № 31, с. 291—292.

[12] См.: Минувшие годы, 1908, № 8, с. 173.

[13] *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: В 2-х т. М., 1965, т. 1, с. 194.

[14] *Вейнберг П. И.* Безобразный поступок «Века»: (Из моих литературных воспоминаний). — Ист. вестн., 1900, т. 80, № 5, с. 475.

[15] См.: *Ямпольский И. Г.* Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). М., 1964, с. 88, 90, 93, 98, 220—221.

[16] Колокол, 1860, 1 авг., л. 77—78, с. 653. О принадлежности стихотворения Вейнбергу см.: *Бушканец Е. Г.* О двух стихотворениях в «Колоколе»

В том же году Вейнберг, продолжая сотрудничать в «Искре» и других изданиях, решает издавать собственный журнал. Чисто литературный журнал не мог в это время рассчитывать на успех, и Вейнберг к редактированию нового издания, помимо А. В. Дружинина, привлек также К. Д. Кавелина (юридический отдел) и В. П. Безобразова (экономический отдел). Созданный ими еженедельник «Век» (1861—1862) был лишен четкой общественно-политической программы, и это оказалось пагубным для журнала, хотя Вейнбергу удалось привлечь к участию в нем Некрасова, Тургенева, Плещеева, Михайлова, Боборыкина, В. Курочкина и др. «П. И. Вейнберг рассчитывал на „имена“ <...> — писал Н. В. Шелгунов. — Но в то время требовались от публицистического органа нерв, чуткость и живое слово, а не солидная ученость — такое уж было живое время...».[17] Этого «нерва» и «живого слова» в «Веке» не было. К тому же Вейнберг выступил с бестактным фельетоном по поводу некоей г-жи Толмачевой, которая, будто бы нарушив правила благопристойности, прочла на вечере в Перми «Египетские ночи» Пушкина. Фельетон вызвал бурную полемику, вошедшую в историю русской журналистики под названием «безобразный поступок „Века“».[18] В результате журнал был скомпрометирован, подписка на 1862 г. резко упала и Вейнберг, разоренный и обремененный долгами, вынужден был уступить «Век» другим издателям. Под угрозой попасть в долговое отделение он ищет спасения в службе и поступает в Главное интендантское управление, не оставляя в то же время литературного труда. В эти годы Вейнберг продолжал сотрудничать главным образом в демократических журналах: «Современнике», «Русском слове», «Искре», которую оставил в 1866 г., перейдя во вновь основанный Н. А. Степановым сатирический журнал «Будильник», где стал заведовать литературным отделом. В то же время в погоне за заработком он мог печататься и в журналах иного направления — «Библиотеке для чтения», «Зрителе», «Якоре», что побудило Писарева упрекнуть его в беспринципности.[19]

В 1868 г. Вейнберг получил назначение на должность профессора кафедры русской литературы в Варшавской главной школе, которая затем была преобразована в Варшавский университет. В 1872 г. он издал здесь исследование «Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном», которое предполагал за-

---

А. И. Герцена. — Изв. АН СССР. Отд. лит-ры и яз., 1959, т. 18, вып. 1, с. 61—64.

[17] *Шелгунов Н. В.* Из прошлого и настоящего. — В кн.: *Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л.* Воспоминания: В 2-х т. М., 1967, т. 1, с. 167.

[18] Так назывался направленный против Вейнберга фельетон М. Л. Михайлова в «С.-Петербургских ведомостях» (1861, 3 марта, № 51). Через 39 лет Вейнберг под тем же заглавием опубликовал воспоминания об этом эпизоде (см. выше, примеч. 14), в которых пытался оправдать свое поведение.

[19] См.: *Писарев Д. И.* Соч. М., 1956, т. 3, с. 454.

щитить в качестве докторской диссертации.[20] Однако по каким-то формальным мотивам он не был допущен к защите и в 1874 г. снова вернулся в Петербург.

С новой энергией принимается Вейнберг за литературную деятельность, которую не оставлял и в Варшаве. Он сотрудничает в «Отечественных записках» Некрасова и Салтыкова-Щедрина в течение всего времени существования журнала (1868—1884). За эти годы здесь появилось около семидесяти его публикаций, в основном переводы, стихотворные и прозаические, а также оригинальные стихотворения, рецензии, обзоры и статьи на литературные темы. Вообще он был довольно тесно связан и с редакцией журнала, по его словам, «одной из идеальнейших редакций, какие только можно себе представить», и с самим Некрасовым — «человеком громадного природного ума и крупнейшего лирического дарования».[21]

Одновременно он печатался во многих других периодических изданиях, а в 1883—1885 гг. сам издавал журнал «Изящная литература», где популяризировались лучшие произведения европейских прозаиков и поэтов определенно выраженной демократической ориентации. В 1893 г. Вейнберг редактировал недолговечную «Театральную газету» (с 4 июля по 26 ноября). В письме Д. В. Григоровичу от 12 июня 1893 г. он писал: «Вы, конечно, не сомневаетесь, что я имею в виду придать ей (газете. — *Ю. Л.*) характер строго литературный и не впустить в нее никого, обладающего мало-мальски скверным запахом нынешнего времени».[22]

В Петербурге Вейнберг продолжал и педагогическую работу. Он читал лекции по истории русской и иностранных литератур на женских педагогических курсах и драматических курсах театрального училища, был инспектором Коломенской женской гимназии. В 1887 г. он стал приват-доцентом Петербургского университета по кафедре всеобщей истории литературы.[23] Везде он стремился привить своим слушателям и ученикам любовь к передовой литературе, сделать их приверженцами гуманистических идей.

Многие годы Вейнберг принимал непосредственное участие в деятельности Общества для пособия нуждающимся писателям и ученым («Литературный фонд»), председателем которого стал в конце жизни. Как говорилось в одном из некрологов, «он был вечным ходатаем перед обществом за это (писательское. — *Ю. Л.*) сословие, устраивая в его пользу концерты, спектакли, чтения, привлекая сюда выдающиеся артистические силы, хлопоча о ве-

---

[20] Критику этой работы см.: *Веселовский А.* Две варшавские диссертации. — Вестн. Европы, 1872, кн. 10, с. 902—918.

[21] *Вейнберг П.* Последние дни Некрасова: (Из моих воспоминаний). — Слово, 1907, 28 дек., № 340, с. 1.

[22] ИРЛИ, ф. 82, № 62, л. 3 об.

[23] См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. С.-Петербургского университета за истекшую третью четверть века его существования. 1869—1894. СПб., 1896, т. 1, с. 134.

личине сборов, дабы иметь возможность как можно шире прийти на помощь человеческой беде, как можно полнее ответить запросам голода и нужды».[24] На чествовании Вейнберга в 1901 г. отмечалось, что благодаря его усилиям в кассу Литературного фонда поступило 30 000 р.[25]

Используя свое общественное положение, Вейнберг неоднократно вступался за литераторов-революционеров, подвергшихся репрессиям. В феврале 1905 г. он ходатайствовал об освобождении Горького, арестованного после событий 9 января;[26] в 1907 г. хлопотал о разрешении Герману Лопатину, высланному в Вильну, возвратиться в Петербург,[27] и т. п. «Вы же — старинный и естественный заступник нашей братьи...», — писал Вейнбергу П. Ф. Якубович, имея в виду писателей, преследуемых царским правительством.[28]

Важное общественное значение имела деятельность Вейнберга на посту председателя Союза взаимопомощи русских писателей, организованного в 1897 г. Союз ставил своей целью объединение писателей, охрану их прав. Царские власти неоднократно вмешивались в его работу. А когда в марте 1901 г. комитет Союза вместе с председателем заявил протест против разгона студенческой демонстрации на Казанской площади, распоряжением министра внутренних дел Союз был закрыт. Один из его деятелей писал впоследствии о Вейнберге: «...семидесятилетний старик, не колеблясь, присоединился к младшим своим товарищам, протестовавшим против избиения молодежи на Казанской площади. Это был один из первых серьезных протестов общества против отживавшего и не хотевшего отжить режима...».[29]

В 1905 г. Вейнберг был избран почетным академиком.[30] Он умер 3 июля 1908 г. на 78-м году жизни.

Хотя основу литературной деятельности Вейнберга составлял перевод, деятельность эта в целом была весьма разнородной. Он писал оригинальные стихи, историко-литературные этюды, критические статьи и обзоры, публицистические фельетоны. Знаток и любитель театра, Вейнберг инсценировал «Дворянское гнездо» Тургенева,[31] сочинил несколько прологов для сцены, среди

---

[24] *Б. Г.* [*Глинский Б. Б.*] Памяти Петра Исаевича Вейнберга. — Ист. вестн., 1908, т. 113, № 8, с. 567.

[25] Лит. вестн., 1901, т. 2, кн. 8, с. 370.

[26] См.: *Алексеев И. А.* Литературный фонд и Горький. — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.; Л., 1959, с. 420—421.

[27] См. письмо П. Ф. Якубовича Вейнбергу от 27 сент. 1907 г. (ИРЛИ, ф. 62, оп. 1, № 44, л. 21—22).

[28] Там же, л. 27.

[29] *З.* Памяти П. И. Вейнберга. — Рус. ведомости, 1908, 5 июля, № 155, с. 2.

[30] Кандидатуру Вейнберга в почетные академики еще в 1901 г. выдвинул Чехов; см. его письмо к А. Н. Веселовскому от 5 дек. 1901 г. (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1950, т. 19, с. 184).

[31] См. отзывы: Северный вестн., 1894, № 3, отд. 2, с. 62—63; Рус. мысль, 1895, № 11, отд. 2, с. 173—177.

них: «У Фонвизина» (1892) — к «Недорослю» и «Миллион терзаний» (1894) — к «Горю от ума». Писал он также водевили и либретто.

Большое место в его литературной работе занимало составление всякого рода сборников, хрестоматий и антологий. На переводных изданиях мы остановимся ниже. Здесь же упомянем: «Знание. Сборник для юношества» (1867), «Ученье — свет. Книга для чтения в классе и дома» (1883), «Русские писатели в классе» (10 выпусков, 1882—1886), «Русская история в русской поэзии. Сборник стихотворений» (1888), «Практика сценического искусства. Хрестоматия» (1888), «Русские поэты. Карманная хрестоматия» (1904) и т. п. Словом, это был профессиональный литератор широкого творческого диапазона.

Оригинальных стихотворений у Вейнберга значительно меньше, чем переводов.[32] Его итоговый поэтический сборник 1902 г., правда, далекий от полноты, содержит всего 130 произведений.[33] Стихотворения эти самим автором были распределены по разделам, каждый из которых имеет как бы замкнутый характер и сильно отличается от других. Небольшую, но существенную группу составляют стихотворения, названные автором «Житейские картины». Это своего рода физиологические очерки в стихах, продолжавшие линию урбанистических стихотворений Некрасова. В них обличаются противоречия в жизни столицы, показаны социальные контрасты; страданиям городской бедноты противопоставлены хищничество, бессердечие и суетность столичного света (что иногда подчеркнуто заглавием: «Две свадьбы», «Двое похорон», «Два преступника»).

Четко обособляются «Юмористические стихотворения Гейне из Тамбова». Написанные легко и остроумно, они нередко поднимались до сатирического пафоса, когда разоблачали общественные язвы эпохи: спекулятивную горячку акционерных предприятий («Акционерная колыбельная песня», «Стрекоза и муравей», «Памятник»), царящие в бюрократических сферах низкопоклонство, угодничество, взяточничество («Тростник и спина», «Практические советы старика сыну»), пустое фразерство общественных деятелей («Мишура», «Говорят!»), верноподданническую проповедь постепенного развития России («Утешение»), псевдопатриотизм («Дамам-патриоткам») и т. д. Здесь же — и ставшее благодаря романсу Даргомыжского классическим «Он был титулярный советник». И в то же время среди этих стихотворений многие остаются на уровне безобидных шуток по адресу свирепых жен,

---

[32] Об оригинальной поэзии Вейнберга, помимо статьи Ю. А. Веселовского (см. примеч. 5), см.: *П. Я.* [*Якубович П. Ф.*] П. И. Вейнберг (1851—1901). — Рус. богатство, 1901, № 12, отд. 2, с. 241—245; *Ямпольский И. Г.* Петр Вейнберг. — В кн.: Поэты «Искры». Л., 1955, т. 2, с. 617—620 (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

[33] *Вейнберг П.* Стихотворения: С добавлением юмористических стихотворений Гейне из Тамбова. СПб., 1902. 276 с. (далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте).

неверных красоток, ревнивых мужей, неуютных петербургских дач и т. п.

В любовной лирике Вейнберга ощутимо влияние Гейне, над переводами которого он работал в течение всей своей творческой жизни. По образцу «песен» немецкого поэта построены многие стихотворения из цикла «Песни любви», где эмоциональное напряжение снимается иронической концовкой:

И потом, усевшись чинно
За серьезным ералашем,
Мы ни разу и не вспомним
О минувшем горе нашем.

(«К барышне», 48)

Или:

Я не сержуся: ты сердце мое погубила,
Так, как ломает игрушку шалунья-дитя.

(«Помнишь ли, друг мой...», 55)

Но наиболее значительными в поэтическом наследии Вейнберга являются стихотворения, которые автор, не найдя для них общего названия, объединил в разделе «Разное». Их тема: человек—природа—общество, а герой — разночинец-труженик, задавленный нуждой, социальным неравенством.

Кровавый труд с утра до ночи,
С утра до ночи тяжкий путь...
Когда б хватило только мочи
Его до гроба дотянуть...[34]

(128)

Окружающая жизнь повергает поэта в отчаяние:

С каждой минутой все гуще,
Гуще проклятая тьма...
Господи! как не задóхнусь,
Как не сойду я с ума!

(33)

Рассеяны «светлые надежды, радужные грезы» молодых лет, «опять повсюду властелин свободный — мировое зло! ..» («Тьма», 110—111). Эти лирические мотивы, роднящие Вейнберга с поздним Плещеевым, с Надсоном, отражали настроения русской разночинной интеллигенции в эпоху политической реакции.

В мире социального зла поэт ищет утешения в общении с вечной и благостной природой. Но и в самой природе, «в исполинском хоре» морских волн он слышит

---

[34] А. М. Жемчужников писал об этом стихотворении Вейнбергу 3 декабря 1902 г.: «Так оно сильно, глубоко и так выстрадано рыдающей душою!» (ИРЛИ, ф. 62, оп. 1, № 15, л. 5 об.).

Песню мощи и свободы,
Песню грозную природы,
Жизнь берущей с бою...

(«Бесконечной пеленою...», 93)

И он понимает: как ни прекрасна природа, он не может с нею остаться, его место в обществе.

Туда,
Покорствуя непостижимой власти,
Уйду я, где царят ложь, ненависть, вражда,
И грубый произвол, и мелочные страсти —
Весь ужас и позор земного бытия...
Там *человек* живет — там должен быть и я!

(«В лесу на горах», 81)

Поэт не теряет надежды, он лелеет «грезу золотую», что настанет время, когда

...сокрушится гнет
Враждебных сил, и ум в союзе с знаньем
Властительно светильник свой зажжет.

(«Н. К. Михайловскому», 104)

Залогом этого служит молодое поколение,[35] обращаясь к которому Вейнберг восклицает:

Иди,
О молодость, неся весь мир в своей груди!

(«Нашей молодежи», 100)

Собственное поэтическое творчество Вейнберга развивалось. таким образом, в общем русле русской поэзии второй половины XIX в., отражавшей настроение передовой интеллигенции. Подстать содержанию и стиль стихотворений. В большинстве своем они рассчитаны на декламацию. Примером может служить начало цитированного стихотворения «Бесконечной пеленою...», которое поэт часто и с неизменным успехом исполнял на всевозможных литературных чтениях.

Бесконечной пеленою
Развернулось предо мною
Старый друг мой — море.
Сколько власти благодатной
В этой шири необъятной,
В царственном просторе!

(92)

---

[35] В письме к Обществу вспомоществования студентам Петербургского университета от 8 февраля 1898 г. Вейнберг писал: «...прошу горячо любимую мною молодежь принять мой сердечнейший привет и искреннее желание осуществления всех ее заветных мыслей, надежд и стремлений ко всему, на чем зиждется благо человечества и что рано или поздно должно осуществиться вопреки всем преградам...» (ИРЛИ, ф. 357, оп. 2, № 510).

Или финал посвященного памяти Некрасова стихотворения «Уныние»:

Хотя б малейший взрыв веселья, горя, злобы,
Хотя б единый крик живого чувства... Нет,
Все мрачно, все мертво́ — как будто только гробы
Остались на земле... О, да, ты прав, поэт!..

(109)

Декламационная природа обусловливает особенности стихов. Обычно они звучны, логически ясно и четко построены, выразительны и эмоциональны. Их отличает умелая версификация.

Но в то же время у Вейнберга редко можно встретить образы, поражающие оригинальностью; шаблонные эпитеты встречаются постоянно, даже в лучших стихотворениях. Например, в стихотворении «Я вам не говорю про тайное страданье...», которое сам поэт считал образцовым и даже просил Н. В. Гербеля включить его в антологию «Русские поэты в биографиях и образцах»,[36] читаем:

В вас нет любви ко мне; но вы душою *нежной*,
Душою *женственной* умеете щадить
Разбитые сердца — и дружбой *безмятежной*
Мятежную любовь хотите наградить.

(59)

В любовной лирике Вейнберга часто попадаются сентиментально-слащавые выражения вроде следующих:

Грезит умная головка...
Дай подслушать мне,
Что́ лепечешь ты, плутовка,
В безмятежном сне?

(«Мне не спится,
а светает...», 50)

Довольно однообразны используемые поэтом размеры стихотворений, которые мало соотносятся с их содержанием; наконец, шаблонные рифмы не играют в стихах существенной роли.

В 1903 г. Вейнберг, разбирая стихотворения П. Ф. Якубовича, весьма точно сформулировал основной недостаток его поэзии: «...нет таких образов, которые поражали бы своею оригинальной красотою, не видно того поэтического проникновения в тайники предметов мира видимого и во внутренний мир человека, благодаря которому и выражение его в слове является для читателя своего рода откровением; нет, одним словом, в этом словесном воспроизведении мыслей и чувств поэтического творчества в его истинном значении, а есть почти всюду работа умного, наблюдательного и глубоко чувствующего человека, который хорошо владеет стихом и берет его, как орудие для внешнего выражения

[36] См. его письмо от 9 окт. 1872 г. (ГПБ, ф. 179, № 35, л. 3).

того, что происходит внутри его души».[37] Эта формулировка вполне приложима и к поэзии самого Вейнберга.

Рассмотрим теперь переводное творчество Вейнберга, с которого, как мы отмечали, началась его литературная деятельность. Когда в 1854 г. вышел первый его стихотворный сборник, рецензент «Библиотеки для чтения» советовал: «При малейшем старании г. Вейнбергу легко сделаться очень хорошим переводчиком; а у нас еще, слава богу, есть что переводить — поле обширное; жатва обильная, есть где развернуться!..».[38] Рецензент был прав: переводчику действительно было где развернуться. Середина XIX в. — время необычайной интенсификации переводного дела в России. Именно тогда началась издательская деятельность Гербеля, и Вейнберг, приехавший в 1858 г. в Петербург, сразу же становится участником всех его изданий. Он успел перевести прозаические статьи («Что значит изучать всемирную историю», «О патетическом») для начатого раньше собрания сочинений Шиллера; из Байрона он перевел поэму «Английские барды и шотландские обозреватели», трагедию «Сарданапал», отдельные стихотворения. Особенно деятельное участие принял он в издании Шекспира, для которого перевел девять пьес: «Отелло», «Тимон Афинский», «Король Генрих VIII», «Венецианский купец», «Как вам угодно», «Комедия ошибок», «Бесплодные усилия любви», «Виндзорские кумушки», «Конец — всему делу венец».

Пример Гербеля, его успех побудили Вейнберга самому организовать подобные коллективные издания. В 1864 г. под его редакцией начали выходить «Сочинения Генриха Гейне в переводе русских писателей». До 1874 г. Вейнберг выпустил 12 томов, после чего по каким-то причинам был вынужден уступить права на издание, и оно было завершено без его участия.[39] Не вполне успешным было издание «Сочинений Вольфганга Гете в русском переводе», осуществленное им в 6 томах (из 10 намеченных) в 1865—1871 гг. В дальнейшем Вейнберг еще дважды издал собрания сочинений Гейне (т. 1—8, 1898—1902; т. 1—6, 1904), один раз — Гете (переиздание издания Гербеля; т. 1—8, 1892—1895). Двумя изданиями выпустил он двухтомник сочинений Берне в собственном переводе (1869, 1896), составил и издал сборники стихотворений Гюго[40] и Франсуа Коппе.[41] Под его редакцией выходили переводные издания: «Европейские классики в русском переводе» (8 выпусков, 1874—1876), «Европейский театр» (1875, вышел только т. 1, посвященный немецкому театру), «Сборник

---

[37] *Вейнберг П.* «П. Я. Стихотворения. СПб., 1898 г.» — Сб. ОРЯС, 1903, т. 73, № 2, с. 155.

[38] Библиотека для чтения, 1855, т. 131, № 6, отд. 6, с. 34.

[39] См. письмо П. И. Вейнберга в редакцию (Новое время, 1881, 27 июля (8 авг.), № 1943, с. 3).

[40] Избранные стихотворения Виктора Гюго в переводах русских поэтов. Редакция П. Вейнберга. СПб., 1887. IV, 136 с.; 2-е изд. — 1895. 115 с.

[41] Библиотека иностранной поэзии. Редакция П. Вейнберга. Стихотворения Франсуа Коппе. СПб., 1889. 168 с.

произведений иностранных поэтов для классного чтения» (1882) и др.

Диапазон собственной переводческой деятельности Вейнберга поистине огромен; он охватывает свыше шестидесяти европейских и американских авторов от Данте до современников переводчика. В их числе, помимо названных выше, — Лессинг, Шубарт, Уланд, Шамиссо, Ленау, Гуцков, Гервег, Гофман фон Фаллерслебен, Фрейлиграт, Шпильгаген, Зудерман, Шеридан, Бернс, Шелли, Барретт-Браунинг, Мюссе, Дюма, Сарду, Барбье, Лонгфелло, Брет Гарт, Андерсен, Ибсен, Мицкевич. Переводил Вейнберг и народные песни — английские, шотландские, немецкие, испанские.

Переводчик-профессионал, он мог работать над любыми произведениями, художественными и научными, классическими и современными, стихотворными и прозаическими. Величайшие произведения мировой литературы не останавливали его. Кроме пьес Шекспира он перевел «Фауста» Гете (прозой; 1902), трагедии Шиллера «Мария Стюарт» (1893) и «Пикколомини» (1901) и др. Привлекала его и «Божественная комедия» Данте.[42] Работал он умело и быстро, брался, например, за месяц перевести пьесу Шекспира. Плещеев даже утверждал, что Вейнберг «готов переводить все что угодно, — и хоть по акту в день может строчить стихами».[43]

Конечно, ради заработка Вейнбергу иной раз приходилось переводить случайные произведения вроде сентиментального романа для детей «Серебряные коньки» (1877) или спекулятивной брошюры доктора Пидерита «Теории счастья» (1868), но в целом его переводческая деятельность носила отчетливо выраженный культурно-просветительный характер, имела целью приобщение русской читающей публики к лучшим произведениям западной литературы прошлого и настоящего. Предпринимая издание журнала «Изящная литература», Вейнберг стремился, как он писал 15 октября 1882 г. А. Н. Островскому, «поправить по возможности зло, причиняемое изящному вкусу нашей публики совершенно безразборчивым наплывом всяческих продуктов иностранной литературы и, притом, в невообразимо безобразных переводах».[44]

Параллельно переводам Вейнберг публиковал литературно-критические статьи, преследовавшие те же просветительные цели, что и его лекции, а именно: возбудить в русских читателях интерес к западным литературам, сообщить им нужные сведения о крупнейших писателях и литературных направлениях — о Сер-

---

[42] *Вейнберг П.* Из Дантова Ада: Песнь третья. — Вестн. Европы, 1875, кн. 5, с. 115—119.

[43] См. письма к Н. В. Гербелю — Вейнберга от 12 дек. 1867 г. и А. Н. Плещеева от 5 янв. 1868 г. (в кн.: Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М., 1964, с. 550—551).

[44] Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л., 1932, с. 47.

вантесе,[45] Викторе Гюго,[46] Жорж Санд,[47] Бернсе,[48] Диккенсе,[49] Джордж Элиот,[50] Мицкевиче,[51] Леопарди,[52] Гейне,[53] Ленау,[54] Фрейлиграте,[55] Якобе Ленце,[56] о «Молодой Германии»[57] и т. д.

Те же общественные тенденции, которые отмечались в связи с оригинальной поэзией Вейнберга, обнаруживаются и в переводном его творчестве. Он продолжает традицию демократов-шестидесятников — использование перевода как средства пропаганды передовых идей. Уже перечень переведенных писателей, включающий просветителей, штюрмеров, революционных романтиков, поэтов революции 48 года, достаточно красноречив сам по себе. Показательны и отбираемые Вейнбергом произведения. Из Лессинга он берет драму «Натан Мудрый», отстаивающую веротерпимость, гуманность, равенство и братство народов; из Шелли — трагедию «Ченчи» с ее обличением феодального деспотизма и политической тирании. Не случайно «Ченчи» «в прекрасном и звучном переводе П. Вейнберга» использовалась народниками для чтения в крестьянской аудитории.[58]

Трагедия Карла Гуцкова «Уриэль Акоста» в переводе Вейнберга, напечатанная первоначально в «Отечественных записках» (1872, № 2, 11, 12) и затем неоднократно издававшаяся отдельно (1880, 1895, 1898), попала на русскую сцену, где пользовалась неизменным успехом. В рецензии на спектакль Александринского театра А. Н. Плещеев писал, что такие пьесы «воспитывают в массе чувство гуманности, симпатию к свободной мысли, во все века подвергавшейся гонениям изуверства, обскурантизма и грубой силы <...>. Разве борьба, которую изображает нам Гуцков, завершилась и сделалась достоянием истории?».[59]

Впечатление, которое трагедия произвела на молодое поколение 70—80-х гг., описал Влас Дорошевич, в те годы московский гимназист. «Из нас никто не спал в ту ночь, когда мы впервые увидели „Уриэля Акосту“. Вот это трагедия! Акоста! Это показалось нам выше Гамлета, выше Шекспира. „Это выше Шекспира!“ — „Конечно же, выше!“ — „Бесконечно! Неизмеримо!“ —

---

[45] Мир божий, 1892, № 10.
[46] Отеч. зап., 1881, № 8; 1882, № 8; Северный вестн., 1885, № 1, 2.
[47] Северный вестн., 1894, № 8, 9; Рус. богатство, 1904, № 6.
[48] Рус. богатство, 1896, № 9, 10.
[49] Пчела, 1875, № 20—22; Живописное обозрение, 1875, № 36.
[50] Отеч. зап., 1869, № 10.
[51] Рус. богатство, 1899, № 2.
[52] Там же, 1898, № 10.
[53] См. ниже, примеч. 66, 67.
[54] Мир божий, 1902, № 11.
[55] Отеч. зап., 1882, № 10, 12.
[56] Книжки Недели, 1892, № 5, 6.
[57] Рус. богатство, 1901, № 9, 10.
[58] См.: Рус. мысль, 1896, кн. 10, Библиогр. отд., с. 487.
[59] *А. П.* Бенефис г. Сазонова. «Уриэль Акоста», трагедия Гуцкова, перев. П. И. Вейнберга. — Молва, 1880, 6 янв., № 6, с. 2.

„Вот борьба! Борьба за идею!“ <...>. Достать „Акосту“ было нашим первым делом. Выучить наизусть — вторым».[60]

Событием большой общественной значимости явилось издание Берне в переводе Вейнберга. Первым откликнулся на него Н. В. Шелгунов в революционно-демократическом журнале «Дело». «Если когда-нибудь нужен был честный и твердый голос публициста среди наших журнальных фокусников, то это именно теперь, — писал он. — Берне будил совесть своих современников и не утратил этого драгоценного свойства и до сих пор. Он всю свою жизнь посвятил борьбе за право независимого убеждения и свободного слова».[61] А рецензент «С.-Петербургских ведомостей» рекомендовал читателям прочесть «в блистательнейшем из памфлетов Берне „Менцель-французоед“ все то, что он говорит против безнравственности того формального, узкого патриотизма, который нам проповедовался и проповедуется до сих пор нашими доморощенными Менцелями „Московских ведомостей“ и „Голоса“». Он же отмечал, что Вейнберг выбрал для издания «все наиболее характеристическое», а если что и упустил, то «по обстоятельствам, независящим от его доброй воли».[62] Глубокий интерес русского читателя к сочинениям Берне отмечался также в народническом «Библиографе».[63] Аналогичные отклики вызвало переиздание Берне 1896 г.[64]

Широкое общественное значение имела предпринятая Вейнбергом и осуществлявшаяся всю его жизнь пропаганда наследия Гейне. Уже в 1860 г. он выпустил в своем переводе сборник стихов и прозы великого революционного поэта Германии.[65] Далее последовали упоминавшиеся уже коллективные издания Гейне под его редакцией. Кроме того, Вейнберг много писал о создателе «Книги песен»: неоднократно выступал со статьями о нем,[66] а также составил очерк его жизни и творческой деятельности в биографической библиотеке Ф. Ф. Павленкова.[67]

Революционная демократия 60-х годов горячо приветствовала издание сочинений Гейне. Откликаясь в «Современнике» на выход первого тома, А. Ф. Головачев указывал, что по сравнению

---

[60] *Дорошевич В. М.* Мое первое знакомство с П. И. Вейнбергом. — В кн.: *Дорошевич В. М.* Собр. соч. М., 1905, т. 10, с. 82—83.

[61] Дело, 1869, № 10, отд. 2, с. 66—67.

[62] СПб. ведомости, 1869, 9 нояб., № 309, с. 2.

[63] См.: Библиограф, 1869, № 3, с. 52—57.

[64] См.: Новое слово, 1896, окт.; Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива», 1897, № 1.

[65] Сочинения Гейне в переводе П. Вейнберга. СПб., 1860. 191 с.

[66] Статьи Вейнберга о Гейне: «Новые материалы для биографии и характеристики Гейне» (Рус. слово, 1863, № 10; 1865, № 10); «Посмертные сочинения Генриха Гейне» (Отеч. зап., 1870, № 1); «Детство и первая молодость Гейне» (Пчела, 1876, № 6); «Посмертные злоключения Гейне» (Книжки «Недели», 1894, № 9); «Памяти Генриха Гейне» (Cosmopolis, 1898, № 1).

[67] *Вейнберг П.* Генрих Гейне: Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк. — СПб., 1892. 112 с. (Жизнь замечательных людей. Биографическая б-ка Ф. Павленкова); 2-е изд. — СПб., 1903. 108 с.

с другими западными писателями «Гейне ближе к нам, живее представляет современные интересы, наши скорби и радости, а потому и удобопонятнее для нас <...>. Гейне слишком близок нам...».[68] В следующем году А. Н. Пыпин подчеркнул актуальность русского издания Гейне. «...Мы думаем, — писал он, — что г. Вейнберг не ошибся, начав полное издание его сочинений <...>. Русскому читателю гораздо полезнее взяться за Гейне, чем за писания домашних наставников, собирающихся брать над ним опеку».[69]

Солидаризировавшийся с «Современником» журнал «Книжник» отмечал, что издание Вейнберга даст возможность оценить «общественное значение» немецкого поэта: «Вообще Гейне имеет значение как писатель с отрицательным направлением. Бывают эпохи, когда нужны такие люди, к этим эпохам принадлежит и наша».[70] Позднее в некрасовских «Отечественных записках» Н. С. Курочкин одобрительно отозвался о выходе 10-го тома и пожелал успешного завершения «предприятию г. Вейнберга».[71] Наконец, издание Вейнберга дало повод выступить со статьями о Гейне таким видным представителям революционной демократии, как Писарев и Шелгунов.[72]

Сочинения Гейне, переводившиеся или издававшиеся Вейнбергом, неоднократно являлись объектом цензурных репрессий. Беспощадно вымарывались места, где, по мнению цензора, содержалось «оскорбление божества» или «оскорбление величества».[73] О том, как приходилось Вейнбергу действовать в таких условиях, писал публицист Б. Б. Глинский. Отметив, что «по условиям нашей общественной жизни» в произведениях Гейне целые страницы заменялись точками, он добавлял: «Опытный литератор сумел между этих многоточий сохранить каких-нибудь всего два слова — существительное в одном предложении, сказуемое в другом и таким образом спасти ядовитый полемический намек, оставляющий все же в читателе волнение и напряженность протестующего чувства».[74]

Преследованиям цензуры подвергались не только переводы из Гейне. Даже рецензенты указывали, как мы видели, что, издавая сочинения Берне, Вейнберг был весьма стеснен в выборе произведений. Цензорским придиркам подверглось переведенное им стихотворение Ф. Коппе «Кузнец».[75] И даже после напечатания его

---

68 Современник, 1864, т. 101, № 4, отд. 2, с. 268—269.

69 Современник, 1865, т. 106, № 1, отд. 2, с. 81—82.

70 Книжник, 1865, № 3, стб. 186.

71 Отеч. зап., 1869, т. 182, № 2, отд. 2, с. 307.

72 *Писарев Д.* Генрих Гейне. — Соч. СПб., 1867, ч. 4, с. 48—100; *Шелгунов Н.* Гений Молодой Германии. — Дело, 1870, № 10, отд. 2, с. 1—34.

73 См.: *Сретенский Н. Н.* Гейне и русская цензура. — Изв. Северо-Кавказского гос. ун-та. Ростов-на-Дону, 1928, т. 1 (13), с. 46—65.

74 Ист. вестн., 1899, т. 75, № 2, с. 705—706.

75 См. письмо Н. А. Некрасова к В. М. Лазаревскому от середины ноября 1870 г. (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 11, с. 180).

в «Отечественных записках» (1870, № 11) цензор Лебедев доносил председателю Петербургского цензурного комитета, что стихотворение «предосудительное», ибо в нем «сочувственно говорится о стачке рабочих на фабриках».[76]

Вообще деятельность Вейнберга, несомненно, представлялась подозрительной «властям предержащим», и Плещеев, видимо, не без основания писал ему в начале 90-х годов: «...сомневаюсь я также, чтоб вам дали пенсию; потому что с Аверкиевской литературной деятельностью ваша идти в сравнение не может: его деятельность вполне „благонадежная", а за вами есть и грешки кое-какие — хоть бы, напр., издание переводов Берне, Лассаля и пр.».[77]

Своей переводческой деятельностью Вейнберг последовательно пропагандировал гуманные демократические идеи. И не случайно В. М. Дорошевич хотел сказать ему от имени передовой молодежи 70—80-х гг.: «Вы осветили нашу молодость, — и каким светом! Вы были пророком, который принес нам откровение литературных богов».[78]

В 1889 г., разбирая поэму Байрона «Дон-Жуан» в переводе П. А. Козлова,[79] Вейнберг изложил свою точку зрения на понятие «хорошего перевода» и на «обязанность хорошего переводчика». Этот взгляд являлся итогом многолетних его размышлений над проблемой, и он повторил основные положения позднее при рассмотрении трагедий Шекспира в переводах Д. Л. Михаловского, представленных на соискание Пушкинской премии 1890 года.[80]

Теория Вейнберга соответствовала задачам, стоявшим перед переводной литературой его времени, предназначавшейся в первую очередь для значительно расширившегося во второй половине XIX в. и демократизовавшегося круга читателей, которым по незнанию языка оригинал был недоступен. Таким читателям нужна прежде всего полная информация о переведенном произведении, и достоинством перевода в их глазах является достоверность, а достоинством переводчика — добросовестность. «...Перевод, — указывал Вейнберг, — делается для не знающих подлинника, а отсюда приходим к выводу, что обязанность хорошего переводчика — стараться произвести на этих читателей своих такое же

---

[76] *Евгеньев-Максимов В.* Из цензурной истории «Отечественных записок». 1868—1871 гг. — Рус. богатство, 1918, № 4—6, с. 47—48.

[77] ИРЛИ, ф. 62, оп. 1, № 27, л. 22. Цитированное письмо дает основание предполагать участие Вейнберга в переводе сочинений Лассаля, изданных в 1882 г. В. В. Чуйко в серии «Европейские писатели и мыслители», вып. 7.

[78] *Дорошевич В. М.* Собр. соч., т. 10, с. 87.

[79] *Вейнберг П.* Дон Жуан: Поэма лорда Байрона. Перевод П. А. Козлова. — ЖМНП, 1889, ч. 264, № 8, с. 437—451.

[80] *Вейнберг П. И.* Трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» в переводах Д. Л. Михаловского: Разбор. — В кн.: Шестое присуждение Пушкинских премий. СПб., 1891, с. 36—76. — См. также раздел «П. И. Вейнберг» (сост. С. И. Налбандян) в книге «Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв.» (Л., 1960, с. 495—514).

впечатление <...>, какое производит и подлинник, дать об этом последнем полное или, в тех случаях, когда это, по условиям языка, оказывается невозможным, приблизительно полное понятие относительно мысли, тона, *всех* частных подробностей, каковы выражения, эпитеты и т. п. Сохранение этих последних в их полной по возможности неприкосновенности мы считаем весьма важным, так как в них, то есть в распоряжении поэта своим языком, заключается главным образом своеобразность его; у *большого* поэта <...> нет ничего лишнего, ничего, так сказать, не рассчитанного, не находящегося в органической связи или с его собственною личностью, или с его поэтическим миросозерцанием, или с условиями времени, когда он творил данное произведение. Поэтому его надо давать в переводе читателю не только со всеми его достоинствами, но и со всеми недостатками <...> другими словами, — переводчик должен стараться, если он переводит произведение *целиком*, не только вызывать в своем читателе эстетически-приятное впечатление, но давать ему и то, что может, по той или другой причине, подействовать на него неприятно».[81]

Выдвигая на первый план тождественность «впѐчатления», производимого подлинником и переводом, Вейнберг тем самым отвергал формалистический буквализм (проявлявшийся, в частности, в переводах Фета) и требовал, чтобы переводчик искал адекватные средства, функциональные соответствия, оказывающие то же воздействие на читателя в новой языковой среде. Еще в ранней рецензии на «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова» Вейнберг критиковал переводчика за то, что в переводе стихотворения «Die Lotosblume ängstigt...» о любви лотоса и луны он не учел, что лотос по-немецки женского рода, а луна — мужского и, сохранив в переводе эти понятия, совершенно изменил смысл стихотворения. «По нашему мнению, — замечал Вейнберг, — так как слово лотос по-русски мужеского рода, то можно бы заменить его, например, словом *лилия*, а луну — словом *месяц*, и тогда вы увидите тоскущую женскую душу, плачущую и трепещущую под обаянием своего властелина, высоко стоящего над нею...».[82]

При разборе переводов Михаловского Вейнберг указывал, что тот имеет «совершенно правильное» «понятие о *хорошем* переводе», и тут же формулировал, в чем это «правильное понятие» выражается.[83]

В своих теоретических декларациях Вейнберг являлся продолжателем демократической традиции в русской переводческой мысли. Он свел воедино и суммировал суждения, рассеянные в статьях Белинского, а также Тургенева, Добролюбова и Михайлова, о том, что перевод предназначен для читателей, не имеющих возможности знакомиться с оригиналом, и поэтому необходимо,

---

[81] ЖМНП, 1889, № 8, с. 443—444.
[82] Библиотека для чтения, 1858, т. 150, № 7, Лит. летопись, с. 16.
[83] См. выше, с. 254.

чтобы он производил то же впечатление, был полным, содержал характерные детали и частности, достоинства и недостатки оригинала, не имел прибавок и пропусков, сохранял исторический и национальный колорит; чтобы переводчик не заслонял собой автора, наконец, чтобы перевод был поэтичен и выполнен правильным русским языком, без насильственных буквализмов,[84] но и без русификации произведения. Все это составляло завоевание передовой русской переводческой мысли XIX в.

Однако Вейнберг кое в чем отступил от своих предшественников. Под полнотой перевода он понимал лишь полноту словесного содержания и не уделял (в отличие от Михайлова, например) особого внимания внешней поэтической форме. В тех случаях, когда строгое соблюдение формы препятствовало передаче содержания во всей полноте, он считал допустимым ее разрушение. Так, он упрекал Козлова за то, что в его переводе байроновского «Дон-Жуана» «не все подробности подлинника вошли в перевод», и видел причину этого в желании переводчика «все, что включено у Байрона в *одну* октаву, передать по-русски *одною* октавой, желание, которое <...> в большинстве случаев представляется совершенно неисполнимым без ущерба подлиннику и, вместе с тем, излишним, непроизводительным». Вейнберг рекомендовал переводчику увеличить число стихов, т. е. разрушить строфическую форму. Октаву он считал «чисто внешнею особенностью», которой можно «пожертвовать», поскольку «красота формы мало потеряла бы от того, что рассказ шел бы, например, куплетами в четыре стиха того же размера...».[85]

Такое заключение отражало не столько поэтическую глухоту Вейнберга, сколько состояние переводческой культуры его времени: главным считалось передать словесное содержание, формой же нередко пренебрегали. Выше мы видели, как Михайлов настаивал на воссоздании в переводе формы стиха; при этом он, однако, понимал, что для такого усвоения чужой поэтической формы нужна «сила поэтическая», «твердость руки гения».[86] Но во времена Вейнберга переводом занимались не гении и, исходя из реальных возможностей, он предъявлял к поэту-переводчику несравненно меньшие требования. «...Для удовлетворительного исполнения этой задачи, — писал он о стихотворном переводе, — не только не нужно истинное поэтическое дарование, но достаточно при умении владеть стихом <...> и самое главное — при способности *быть полным хозяином своего языка* (что тоже встречается очень не часто), иметь поэтическое *чутье*, даже, пожалуй, только чутье *критическое...*».[87]

Такова была теория, соответствовавшая «массовому» профес-

---

[84] Против буквализма Вейнберг выступал еще в рецензии на сонеты Мицкевича в переводе Омулевского (Библиотека для чтения, 1858, т. 149, № 6, отд. 5, с. 35—36).

[85] ЖМНП, 1889, № 8, с. 446—447.

[86] См. выше, с. 203.

[87] ЖМНП, 1889, № 8, с. 442—443.

сиональному переводу второй половины XIX в. Резюмируя достижения отечественной переводческой мысли, она в то же время сообразовывала их с реальными практическими возможностями.

Особенности переводческой манеры самого Вейнберга обусловливались, с одной стороны, его теоретическими воззрениями на перевод, а с другой — характером его поэтического дарования. Следует отметить, что при всех своих недостатках, а, может быть, и благодаря им, поэзия Вейнберга, как оригинальная, так и переводная, была свободна от какой-либо эзотеричности и доступна самым широким демократическим кругам читателей, которым она, в сущности, была адресована.

В истории русского стихотворного перевода основная заслуга Вейнберга состоит в том, что он и в теории, и на практике положил конец вольному обращению с оригиналом, замене одних тематических элементов другими, что широко практиковалось переводчиками середины века. В этом отношении он превзошел даже Михайлова, неутомимого ревнителя «добросовестности» в переводе. Сопоставление переводов Вейнберга и Михайлова из Гейне с оригиналом и между собою показывает, что вынужденные отклонения от оригинала у Вейнберга встречаются реже. К. Ф. Тиандер, произведя эту работу, пришел к заключению, что «самовольных отступлений Вейнберг совсем не допускает, неточности попадаются, но очень редко, в 145 стихотворениях <...> я нашел всего 7».[88] В то же время соответственно своим взглядам на «хороший перевод» Вейнберг, стремясь к полной передаче текста, тем или иным способом распространял перевод, делал его нередко рыхлым и вялым.

Особенно хорошо Вейнбергу удавалась риторическая декламация, проникнутая патетикой гуманистических или гражданских чувств. Именно поэтому одним из лучших его переводов был «Уриель Акоста», полный страстных монологов заглавного героя:

Нет, довольно!
Мы требуем свободы от ярма!
Пусть символом всей веры будет разум —
И только он! А там, где мы, идя
За правдою, терзаемся сомненьем —
Там лучше нам искать иных богов,
Чем с старыми богами не молиться,
А проклинать![89]

Соответственно и из Гейне Вейнберг лучше переводил гражданскую лирику, образцом которой была, например, знаменитая «Доктрина»:

Буди барабаном уснувших,
Тревогу без устали бей;
Вперед и вперед подвигайся —
В том тайна премудрости всей.

---

[88] *Тиандер К. Ф.* Петр Исаевич Вейнберг. СПб., 1910, с. 6; см. там же сопоставление с Михайловым (с. 5—6, 12—13).

[89] *Гуцков К.* Уриель Акоста: Трагедия в пяти действиях. Перевод с нем. П. Вейнберга. СПб., 1905, с. 113.

И Гегель, и тайны науки —
Все в этой доктрине одной;
Я понял ее, потому что
Я сам барабанщик лихой![90]

Удавались Вейнбергу сатирические стихи Гейне. Его переводы поэм «Бимини», «Германия. Зимняя сказка» и стихотворений такого рода переиздавались вплоть до 1930-х годов. Тем не менее переводы эти несколько «сглажены», в них подчас устранены конкретные намеки, связанные с германской действительностью, сняты имевшиеся у Гейне иронические выпады, задевавшие народ, революцию.[91] В результате немецкий поэт превращался, по словам Блока, в «Гейне русских либералов».[92]

Хуже выходила у Вейнберга любовная лирика Гейне, где было недостаточно полной передачи содержания и благополучной версификации. Ограничимся одним примером — переводом уже упоминавшегося выше стихотворения «Die Lotosblume ängstigt...». В рецензии 1858 г. Вейнберг, критикуя перевод Михайлова, привел, чтобы объяснить свою мысль, следующий прозаический перевод: «Лотос (просим читателя заметить, что в немецком сказано *Die Lotosblume*: значит, лотос, у них — женского рода; так будем и мы переводить здесь), лотос тоскливо склоняется пред величьем солнца, *она* поникла головою и в грезах ждет ночи. Месяц — ее любовник, разбудил ее своим светом, и обращает она к нему, улыбаясь, свое цветущее лицо. Она горит, и блещет, и цветет, и смотрит в вышину, и пахнет, и плачет, и трепещет, полна любовного томленья».[93]

Через два года Вейнберг опубликовал стихотворный перевод:

Пред солнцем роскошным склонилась
Лилея, печали полна,
Головкою тихо *поникла*
И в грезах ждет ночи она.

И *месяц* — лилеи *любовник,*
Ее пробуждает лучом,
И смотрит она, *улыбаясь,*
На месяц *цветущим лицом.*

Цветет, и пылает, и *блещет,*
И на небо *смотрит она,*
Трепещет, и пахнет, и плачет,
Любовных томлений полна.[94]

Бросается в глаза необычайная близость стихотворного и прозаического переводов. Свое понимание текста Гейне Вейнберг очень точно передал стихами. Некоторые слова и выражения пе-

---

[90] *Гейне Г.* Полн. собр. соч. 2-е изд., СПб., 1904, т. 5, с. 247.
[91] См.: *Ritz G.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern etc., 1981, S. 281—285.
[92] *Блок А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 121.
[93] Библиотека для чтения, 1858, т. 150, № 7, Лит. летопись, с. 16.
[94] Сочинения Гейне в переводе П. Вейнберга, с. 138.

решли в стихотворный перевод без изменений или с изменениями лишь в парадигмах. А необходимые замены, обусловленные соблюдением размера и рифмы, почти не меняют понятийного смысла (например: «разбудил ее своим светом» — «ее пробуждает лучом»). Вейнберг передал трехстопный размер оригинала (хотя, по обыкновению своего времени, заменил дольник правильным амфибрахием) и характер рифмовки: *АбВб*.

Но при этом он злоупотребляет шаблонной лексикой, условно-поэтическими штампами, такими как «печали полна», «в грезах» (у Гейне проще: träumend), «любовных томлений», которые в сочетании с гладкостью правильного силлаботонического размера придают произведению оттенок банальности. С другой стороны, хотя «Трепещет, и пахнет, и плачет» передает немецкое «Sie duftet und weinet und zittert», но «пахнет» по-русски является прозаизмом, диссонирующим с общим тоном стихотворения. Некоторый элемент слащавости вносит уменьшительное «головкою» (в прозаическом переводе: «головою», у Гейне: «mit <...> Haupte»). Вообще всевозможные «сердечки», «глазки», «щечки», «цветочки» обычны в вейнберговских переводах лирики Гейне.

Переводя, Вейнберг стремился сделать главную мысль стихотворения ясной и понятной, и это нередко побуждало его там, где у Гейне содержался лишь намек, недосказанность, прибегать к прямому объяснению, огрубляя тем самым стилистическую структуру оригинала. Например, последняя строфа знаменитого стихотворения о Лорелее:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan.

у Вейнберга передана:

Поглотят наверно волны
И пловца, и челн его:
Их погубит Лорелея
Чарой пенья своего.[95]

Неопределенное «Это сделала Лорелея своим пением» в переводе конкретизировано: «погубит Лорелея чарой пенья». И подобные «уточнения» нередки у Вейнберга.[96]

Как мы видели, в теоретических декларациях Вейнберг признавал внешнюю форму стихотворения второстепенной. Поэтому в переводах он часто отступал от формы оригинала (хотя и не допускал таких крайностей, как многие его современники).[97] Стремясь к полноте передачи содержания, он в 90 случаях (из 295, т. е. почти в трети стихотворений) удлинял строку перевода

---

[95] *Гейне Г.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 75.

[96] См.: *Ritz G.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung, S. 278—279.

[97] Ниже использованы данные из упомянутой брошюры К. Ф. Тиандера «Петр Исаевич Вейнберг».

на одну и более стоп по сравнению с оригиналом; в 43 стихотворениях заменял двухстопный размер трехстопным. Наиболее разительным, пожалуй, является перевод знаменитого «Ich grolle nicht», где пятистопный ямб заменен шестистопным дактилем, в результате чего десятисложная строка выросла более чем в полтора раза:

Я не сержусь; и хоть сердце мое разорвется, любя,
Друг мой, погибший навеки, я все не сержусь на тебя..[98]
и т. д.

Случалось Вейнбергу производить и обратные изменения, но значительно реже. В 39 стихотворениях он заменял ямб хореем (26) и наоборот (13). Нередки у него и изменения характера рифмовки: в 43 стихотворениях вместо *абаб* — *абвв* (явно для облегчения своей задачи), в 15 — вместо *абаб* (или *абвб*) — *аабб* (другие изменения встречаются реже).

И как переводчик Гейне, и как редактор, которому приходилось примирять крайности, Вейнберг стремился к достижению некоторой средней нормы гладкости, к компромиссному разрешению конфликтов между разными типами перевода,[99] имея в виду при этом довести Гейне до русского читателя в полном виде. И он достиг этого вполне: переводы Вейнберга из Гейне обычно удовлетворяли современников. Сейчас, например, разухабистые куплеты, в которые превратилось под пером переводчика известное «Ein Jüngling liebt ein Mädchen», могут вызвать лишь улыбку:

Любит юноша девицу,
Та другого избирает,
А другой другую любит,
С ней в законный брак вступает.
. . . .
Эта старая исторья
Вечно новой остается,
А заденет за живое —
Сердце надвое порвется.

Между тем в свое время Д. Н. Цертелев, сам поэт и переводчик, приводил эти стихи как образец перевода, в котором «верно выдержан колорит» оригинала.[100]

Мы уже отмечали, что как поэт Вейнберг принадлежал к последователям некрасовской школы. Ориентация на Некрасова особенно ощутима — и в оригинальном, и в переводном его творчестве — в жанре реалистического стихотворного рассказа, пове-

---

[98] Ср. оригинал:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht...

[99] См.: *Федоров А.* Русский Гейне. — В кн.: Русская поэзия XIX века. Л., 1929, с. 295—296.

[100] *Цертелев Д.* Генрих Гейне: Собрание сочинений. Редакция Петра Вейнберга. Издание Б. П. Вейнберга. — Сб. ОРЯС, т. 78, № 1, 1904, с. 35.

ствующего о повседневных трагедиях в современной общественной жизни. К числу таких произведений относились переводы Вейнберга из французского поэта Франсуа Коппе. Вот характерный отрывок из стихотворения «Кормилица» (La Nourrice):

О, сколько мук она пережила
В ту злую ночь, когда ее к Парижу
Вагон помчал из милого села!
Страдалица! тебя я вижу — вижу,
Как, прислонясь к холодному стеклу,
Ты, слабая, больная, устремила
Недвижный взор в осеннней ночи мглу,
Холодную, глухую, как могила...
Вблизи кружок подвыпивших солдат —
Брань, песни, смех, цинические шутки...
Чтó в них тебе? В твоих ушах звучат
Призывные стенания малютки.[101]

Скорбная тональность, демократический пафос, реалистическое изображение безобразной окружающей обстановки — всему этому Вейнберг учился у Некрасова. И, переводя Коппе, он как бы транспонировал его произведения по имеющимся русским образцам. При этом он, в сущности, пересказывал французские оригиналы. В приведенном примере он сократил текст в полтора раза за счет изъятия деталей, казавшихся ему излишне натура-

---

[101] Библиотека иностранной поэзии.., с. 55.
Ср. оригинал:

Oh! dans le noir wagon l'horrible nuit passée
Sur le dur banc de bois, dans un coin affaissée,
Comme elle médita sur son sort anormal!
Ses pauvres seins gonflés de lait lui faisaient mal.
Et là-bas, son enfant, éveillé dans sa couche,
Réclamait à grands cris et cherchait de la bouche
Ce giron où l'on boit la vie avec le lait,
Premier asile humain duquel on l'exilait.
C'est ainsi qu'elle dut passer la nuit entière,
Tout en larmes, mettant la tête à la portière
Et buvant à longs traits l'air glacé du ciel noir,
Un peu pour se cacher, beaucoup pour ne pas voir
En face d'elle assis, pleins de vin et vice,
Un groupe de soldats revenant du service
Et qui, par sa présence honnête mis en train,
Vociféraient en choeur un immonde refrain:
Le tout puant le cuir, le rhum et le cigare.

(О, страшная ночь, проведенная в темном вагоне! Опустясь в углу на жесткую деревянную скамью, как размышляла она о своей нелепой судьбе! Ее бедные груди, разбухшие от молока, причиняли ей боль. А где-то там ее дитя, проснувшись в своей постельке, громкими криками просило и искало ртом то лоно, где вместе с молоком впивают жизнь, первый приют человека, откуда его изгнали. Вот так должна была она провести целую ночь, вся в слезах, прислонясь головой к двери и впивая большими глотками леденящий воздух черного неба, желая спрятаться, а еще больше не видеть перед собою пьяную и распутную компанию солдат, возвращающихся со службы, которые, возбужденные ее скромностью, вопили хором похабный припев, и все воняло кожей, ромом и сигарой).

листическими, а переведя повествование из третьего лица во второе с обращениями «страдалица!», «ты», усилил его мелодраматическую эмоциональность.

Заметим попутно, что Вейнберг был не единственным переводчиком, ориентировавшимся на Некрасова. Некрасовские интонации, как уже отмечалось, встречаются и в переводных стихах Михаловского.[102]

Важное место в наследии Вейнберга занимает драматический перевод. Он перевел 23 пьесы, из них 9 — Шекспира, 2 — Шиллера и 2 — Байрона. Большой любитель театра, участник любительских спектаклей, автор разного рода драматических опытов, Вейнберг был чуток к театральному слову, и его драматические переводы обычно благозвучны, удобны для декламации. Его перевод «Отелло» долгое время считался непревзойденным. Шекспировские выражения стали крылатыми в русском языке в интерпретации Вейнберга: «Она меня за муки полюбила, А я ее за состраданье к ним...» или «Чудовище с зелеными глазами» (о ревности). А. А. Блок, отрицательно относившийся к нему как к переводчику Гейне, тем не менее утверждал, что в переводе «Отелло» «едва ли кто победит Вейнберга».[103] А К. И. Чуковский, критиковавший невразумительность некоторых выражений в современных переводах «Отелло», указывал: «И замечательно, что всякий раз, когда я натыкался в переводе на такие непонятные фразы, я отыскивал эти же фразы у старого переводчика Петра Вейнберга и неизменно убеждался, что в его переводе они гораздо понятнее». В то же время Чуковский замечал: «Я отнюдь не говорю, что вейнберговский перевод превосходен. Напротив, он очень водянист и болтлив».[104] Еще в конце прошлого века А. И. Кирпичников, разбирая перевод «Марии Стюарт» Шиллера, пришел к сходному заключению: «... г. Вейнберг часто нуждается в двойном числе стихов, чтобы выразить все то, что находит он у Шиллера, и потому *при подстрочном сличении* перевод кажется как будто водянистым, разбавленным».[105]

«Водянистость» драматических переводов Вейнберга проистекала не столько из-за большей протяженности русских слов сравнительно с немецкими и, особенно, английскими, сколько из-за того, что его стихотворная речь была менее емка и выразительна, чем у переводимых им поэтов. А потому, желая передать оригинал полностью, он становился многословным даже в лучших своих переводах. Например, знаменитый монолог Жака о «мире-театре» и семи человеческих возрастах (из «Как это вам

---

[102] См. выше, с. 248.

[103] *Блок А.* Собр. соч., 1963, т. 8, с. 521 (письмо к М. Ф. Андреевой от 27 апр. 1919 г.).

[104] *Чуковский К.* Высокое искусство: О принципах художественного перевода. М., 1964, с. 179.

[105] *Кирпичников А. И.* Разбор перевода П. И. Вейнберга трагедии Шиллера «Мария Стюарт». — Отчет об одиннадцатом присуждении премий имени А. С. Пушкина в 1895 году. СПб., 1896, с. 32.

поправится»), перевод которого объявлялся одним из лучших достижений Вейнберга,[106] он распространил на две пятых (39 строк вместо 28). В некоторых местах Вейнбергу удавалось сохранить и энергию, и образную выразительность оригинала. Например:

Мир — театр;
В нем женщины, мужчины, все — актеры...

Или:

...затем — плаксивый школьник,
С блистающим, как утро дня, лицом
И с сумочкой, ползущий неохотно
Улиткою в училище...[107]

Но в других местах при правильной передаче шекспировского текста самое распространение делает его вялым. Так, из полутора английских строк (речь идет о старческом возрасте):

His youthful hose well sav'd, a world too wide
For his shrunk shank...

(II, 7, 160—161)

Вейнберг делает три с половиной русских:

Штаны его, что юношей еще
Себе он сшил, отлично сохранились,
Но широки безмерно для его
Иссохших ног...

Иногда мелкие на первый взгляд неточности могут привести к серьезным изменениям смысла. Например, у Шекспира Отелло в заключительном монологе говорит про себя: «...one not easily jealous, but, being wrought, / Perplex'd in the extreme...» (V, 2, 344—345 — «...кто не легко ревнив, но, когда его довели, дошел до крайности»). Его роль здесь страдательная: потребовались все коварство Яго, все хитросплетения, чтобы возбудить в Отелло ревность и довести его до преступления. У Вейнберга же: «...ревность я нескоро ощущал, / Но, ощутив, не знал уже пределов...». Ревность, таким образом, поставлена в зависимость от времени («нескоро») и дальше развивается сама собой, независимо от внешних воздействий. Это создает несколько иное представление о душевном складе героя.

---

106 См.: *Чуйко В. В.* Современная русская поэзия в ее представителях, с. 197—198.

107 Ср. оригинал:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players...
. . . .
And then the whining school-boy, with his satchel,
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school...

(As you like it, II, 7, 139—140, 145—147)

Шекспировский Шейлок, узнавший о побеге дочери, восклицает: «...loss upon loss! .. and no satisfaction, no revenge» (III, 1, 99—101 — «убыток за убытком! .. и никакого удовлетворения, никакого мщения»). Вейнберг перевел «satisfaction» — «удовольствие», и образ ростовщика был окарикатурен. В «Уриеле Акосте» в центральном монологе Юдифи (д. II, явл. 3) слова «freie That» («свободный поступок») переданы как «поступок гордый, смелый», что сообщает характеру героини оттенок, отсутствующий в оригинале.

В своих драматических стихотворных переводах Вейнберг уделял много внимания правильной версификации. Он чередовал мужскую и женскую клаузулы, по образцу пушкинского «Бориса Годунова» соблюдал в белом пятистопном ямбе цезуру после второй стопы, внимательно следил за метрической правильностью ударений. Но эти правила стихосложения выполнялись им зачастую независимо от оригинала, конкретная структура которого не принималась в расчет. Например, упоминавшийся последний монолог Отелло завершается рассказом о том, как он убил турка, поносившего Венецию. Заключительные слова «And smote him thus» (V, 2, 355 — «И ударил его так») образуют неполную строку, всего четыре слога, но крайне энергичных и напряженных. Строка обрывается внезапно, не дойдя до конца, как и жизнь Отелло, который с этими словами поражает себя кинжалом. В переводе художественный эффект пропал: монолог завершается вялой строкой («И заколол его — вот точно так»), искусственно растянутой за счет необязательного местоимения «его» и лишнего наречия «точно».

Вклад Вейнберга в отечественную культуру несомненен и велик. По его переводам по крайней мере три поколения русских читателей приобщались к Шекспиру, Шиллеру, Байрону, Гейне и другим большим и малым западноевропейским писателям. Его переводческая деятельность осуществлялась в пору полной профессионализации переводного дела. Подход к проблеме, переводческая манера, которые мы обнаруживаем у Вейнберга, были типичными для его времени, и они встречаются, с небольшими лишь индивидуальными отклонениями, у многих переводчиков-профессионалов второй половины XIX в.: А. Л. Соколовского, Ф. Б. Миллера, Н. П. Грекова, П. А. Козлова, Н. В. Берга, Ф. Н. Берга и многих других. Теоретические взгляды Вейнберга на перевод долгое время считались неоспоримыми. Показательно, что даже Блок, относившийся весьма критически к его переводному наследию, тем не менее писал в 1919 г.: «Вейнберг предъявил совершенно правильные требования к переводу в своей рецензии о переводе „Дон-Жуана“ Байрона Козловым в 1889 году».[108]

Недостатки, отмеченные выше в переводах Вейнберга, обнаруживаются с точки зрения критериев нашего времени. Но, как

[108] *Блок А.* Собр. соч., т. 6, с. 122.

свидетельствуют отзывы, приведенные в начале главы, современников Вейнберга его переводческая манера вполне удовлетворяла. Блок говорил о переводческом поколении Вейнберга в докладе «Гейне в России», прочитанном 25 марта 1919 г. на заседании редакционной коллегии издательства «Всемирная литература»: «...именно они, а не предшествующее им поколение, установили очень прочную традицию, которую расшатать необыкновенно трудно. Ее не расшатала даже великая русская революция...».[109]

Для того чтобы «расшатать» традицию, созданную Вейнбергом и другими переводчиками его времени, чтобы поднять русское переводческое искусство на новый, более высокий уровень, требовалось дальнейшее развитие русской литературы, особенно поэзии. С другой стороны, нужны были новые завоевания филологической науки, которые позволили бы создать теорию перевода, освоившую литературные достижения. Это произошло уже в советское время. Вейнберг как бы завершал русский художественный перевод XIX в. У истоков нового перевода стояли Блок и Брюсов.

---

[109] Там же, с. 123. — Подробнее о критике Блоком переводов Вейнберга и других переводчиков Гейне см.: *Ланда Е.* Мелодия книги: Александр Блок — редактор. М., 1982, с. 85—112 (Александр Блок — редактор «Избранных сочинений» Генриха Гейне).

Заключение

Советский переводчик Лев Гинзбург в своем романе-исповеди «Разбилось лишь сердце мое...» (где само заглавие — перевод последней фразы стихотворения Гейне «Enfant perdu») заметил: «Пишу это, чувствуя какой-то внутренний долг перед старыми переводчиками. Что мы о них, собственно, знаем?».[1] Нечто подобное испытывал и автор этих строк, когда задумывал книгу, представленную теперь на суд читателя. Нам хотелось показать этих людей, внесших такой важный вклад в развитие отечественной культуры, чьими глазами Россия прошлого века читала мировую литературу, выяснить, сколько возможно, их судьбы, мотивы, побудившие их обратиться к переводческой деятельности. Конечно, как уже отмечалось во Введении, далеко не обо всех замечательных русских переводчиках XIX в. рассказано в этой книге, ограниченный объем которой помешал включить в нее даже некоторых из тех, кем нам уже приходилось заниматься в той или иной связи. Поэтому в ней нет главы, посвященной, скажем, Николаю Христофоровичу Кетчеру (1809—1886),[2] чье имя неоднократно упоминалось выше, создателю полного прозаического перевода пьес Шекспира, переводившему также Шиллера и Гофмана; или Андрею Ивановичу Кронебергу (1814—1855),[3] чьи переводы «Гамлета», «Макбета», «Двенадцатой ночи» были признаны в свое время каноническими и переиздавались на протяжении почти столетия; или Николаю Васильевичу Бергу (1823—1884),[4] наиболее значительному переводчику славянского фольклора и славянских поэтов. Несомненно заслуживают изучения жизнь и переводное творчество Павла Алексеевича Козлова (1841—1891), в чьем наследии особенно выделяется первый полный перевод «Дон-Жуана» Байрона, или Николая Александро-

---

[1] *Гинзбург Лев.* «Разбилось лишь сердце мое...». М., 1983, с. 209.
[2] См. о нем: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 369—379.
[3] См. о нем: Там же, с. 379—388.
[4] См. о нем в статье: *Левин Ю. Д.* Н. В. Гербель и его антология «Поэзия славян». — В кн.: Славянские литературные связи. Л., 1968, с. 108—115.

вича Холодковского (1858—1921),[5] ученого-зоолога и поэта-переводчика, создавшего лучший дореволюционный перевод «Фауста» Гете, переводившего Шекспира и Мильтона, Шиллера и Мадача и др., который, сотрудничая в последние годы жизни в горьковском издательстве «Всемирная литература», явился как бы связующим звеном между переводческой традицией прошлого века и зарождавшейся советской школой художественного перевода. Этот перечень можно без труда пополнить. И если наша книга побудит новых исследователей обратиться к изучению этих достойных деятелей отечественной культуры, автор будет считать свою цель достигнутой.

Связь советской переводческой школы с традицией прошлого для нас несомненна. Поэтому, показывая судьбы и характеризуя творчество переводчиков от Вронченко до Вейнберга, мы в то же время старались проследить в этой последовательной смене поколений движение переводческой мысли, эволюцию принципов перевода, чтобы выявить ту точку отсчета, от которой началось создание современной теории перевода, строящейся (в отличие от прошлого века) уже на научной основе. Насколько это нам удалось, предоставляем судить читателю.

---

[5] См. о нем: *Павловский Е. Н.* Николай Александрович Холодковский зоолог, поэт, переводчик. — В кн.: *Дарвин Э.* Храм природы. М., 1954, с. 229—237.

Указатель имен

ОГЛАВЛЕНИЕ

Юрий Давидович Левин

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ XIX ВЕКА
И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редактор издательства Е. Г. Кащеева
Художник Л. А. Яценко
Технические редакторы Н. Ф. Соколова
и Л. И. Каряева
Корректоры С. В. Добрянская,
Л. А. Привалова и С. И. Семиглазова

ИБ № 21111

Сдано в набор 31.01.85. Подписано к печати 04.07.85.
М-25088. Формат $60\times90^1/_{16}$. Бумага книжно-журнальная.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л.
18.75. Усл. кр.-отт. 18.75. Уч.-изд. л. 22.13. Тираж 5300.
Тип. зак. № 96. Цена 1 р. 70 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1.

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.